PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 11 (180)
WARSZAWA
18 MARCA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO - SPOŁECZNY

TREŚĆ

WILAM HORZYCA

FRANCUSKA LEKCJA

Wystawą nowoczesnego malarstwa francuskiego — tym razem niesłusznie określonego zbiorowym mianem „impresjonizmu" [illegible] objawił się nam prawdziwie helleński geniusz narodu Francuzów. Przechodząc w dwóch tych niewielkich salach od obrazu do obrazu, miało się uczucie, że stąpa się w atmosferze nieznanego nam uniesienia, mającego swe źródło w niebywałym, aż bolesnym wysiłku wyobraźni, zamkniętym w ramach każdego z tych płócien. I jeśli jakim porównaniem można by określić wrażenie zwiedzającego, to może tym, że wśród tych obrazów chodzi się jak wśród kolumn Parthenonu. Jak tam, na ateńskim akropolu, jest się tu otoczonym heroiczną doskonałością. Każdy centymetr płótna, każde pociągnięcie pędzla jest świadectwem, że wykonana została praca na miarę niemal nadludzką, w natchnieniu i zapamiętaniu człowieka, dla którego sztuka jest naprawdę „najwyższym z rzemiosł apostoła", poznawanym i zdobywanym w nieustannym napięciu serca. w niefolgującym ani na chwilę „dociskaniu" siebie. To powietrze heroiczne, w jakim rodziło się i do dzisiaj pracuje nowoczesne malarstwo francuskie, a będące wytworem dążenia każdej indywidualności do osiągnięcia maksimum wysiłku twórczego, bez oglądania się na poklask i uznanie — jest powietrzem, które wypełnia salę tej wystawy, i ono jest kluczem do zrozumienia jej *różnorodności*, jej wielokształtnego bogactwa. W takim tylko klimacie bohaterskim artysta może dojrzeć do siebie, stać się naprawdę kimś jedynym; niepodobnym do nikogo innego. Toteż zdumiewa tu ilość potężnych indywidualności, liczba własnych widzeń, wielość zdolności kształtowania na jedyny, swoisty, odrębny sposób: oryginalność, to niewymienione założenie każdego istnienia w tym kręgu utajonego heroizmu.

A jednak, owo bohaterstwo odrębności bynajmniej nie jest czymś, co w tych salach zdumiewa najbardziej. W o wiele wyższym stopniu w podziw wprawia ten fakt, że mimo uderzającej w oczy odrębności każdego z członków tej heroicznej falangi, wszyscy oni razem tworzą... wielką rodzinę. Jest jakieś *wspólne* widzenie świata, są jakieś *wspólne* premisy tworzenia, może nie nazwane, może nazwać się nie dające (nabiedzą się kiedyś nad tym przyszli historycy sztuki!), ale obecne w tym malarstwie



PIOTR MICHAŁOWSKI — GENERAŁ DWERNICKI

żywe, i sprawiające, że wydaje nam się, jak gdyby każda z tych wielkich indywidualności artystycznych była ułamkiem jakiejś większej ponadosobistej całości, w której jest miejsce nie tylko na dystansy historyczne (Monet a Picasso), ale i na... geograficzne, dzielące współczesnych sobie twórców (Braque i Utrillo). Uciekając się do banalnego może, ale właściwie obrazującego sprawę po[illegible], powiedzieć można, że każda z tych indywidualności to gałązka, to liść o własnym, odrębnym, jedynym kształcie i położeniu, każdy jednak liść i każda gałąź wyrasta ze wspólnego pnia, z którego są wszyscy. To nic, że ta gałązka — wbrew powszechnym normom natury — chyli się ku ziemi, a tamta, u szczytu, wystrzela w niebo. Jakkolwiek ważne są prawa, określające indywidualne ist[illegible]zy innej [illegible] związeni[illegible] niczym pniem, który ani kwitn[illegible] zieleni, a z którego jest przecież wszelki kwiat i wszelka zieleń. Wyczucie owego spojenia indywidualnych wysiłków z mitycznym pniem, owa wspaniała wspólnota, leżąca u dna wszystkich tych prac, to doznanie może najgłębsze, jakie nam daje ten pokaz. Dzięki temu doznaniu, znalazłszy się wśród tych obrazów nie mamy wrażenia, iż znaleźliśmy się w otoczeniu różnych, niczym ze sobą niezwiązanych zjawisk, niby w jakimś muzeum, mieszczącym w jednej sali eksponaty nowych czasów, że stanęliśmy w nowym zwartym świecie, podobnym światom gotyku czy renesansu. Tylko, że tym razem znaleźliśmy się w świecie, któremu historia nie zdołała jeszcze nadać imienia.

Ta wspólnota sprawia, że istnieją nie tylko *malarze* francuscy (rodowici zresztą Hiszpanie jak Picasso, Anglicy jak Sisley), ale i ten twór cudowny, to dzieło zbiorowego geniuszu, które zwiemy *malarstwem* francuskim. Nic, rzecz jasna, łatwiejszego, jak sprowadzić zjawisko to do schematów opartych na przesłankach socjalnych, ekonomicznych i t. d., co w rzeczywistości niczego tu nie tłumaczy. Nie tłumaczy np. dlaczego Polska, posiadając wielu znakomitych malarzy, wybitnych talentów, geniuszy nawet, nie posiada tego, co nazwać by można *malarstwem* polskim w tym znaczeniu, w jakim tu mówimy o francuskim, gdy poezja polska zdołała w czasie największych klęsk narodu zdobyć się na tę wspólnotę, która uczyniła z niej może najgłębszy twór duchowy XIX-go wieku. Warunki „techniczne" były te same dla poezji i malarstwa, a jednak — jak już powiedziano — malarstwa w tym znaczeniu u nas nie stworzono, gdyż *disiecta membra* wielkich, i jak to w Polsce, straszliwie osamotnionych talentów, jak Michałowski, jak Gierymscy, jak tylu innych, to jeszcze nie malarstwo. Zabrakło u nas tego pnia „duchowej natury", z którego, zda się, organicznie wyrastają indywidualne twórczości, i który sprawia, że każde dzieło jest jakby fragmentem wielkiej,

ponadindywidualnej całości, ogniwem, zwornikiem, wieżą jakiejś wspaniałej katedry, wielkiego tworu zbiorowego uniesienia.

Ten duch zbiorowego uniesienia, którego istnienie możliwe jest tylko przy najwyższym napięciu indywidualnego wysiłku, i to przy napięciu tak wysokim, iż przedmiotem adoracji staje się już tylko twór, tylko dzieło, a artysta znika w jego wykonaniu, rozpływa się — ten duch Chartres i Reims był obecny na wystawie Francuzów. Ze smutkiem myślało się, że nasze malarstwo (i nie tylko ono), to nieustanna asekuracja indywidualności, to kurczowe trzymanie się siebie, tylko siebie. Po staremu, po przedwczorajszemu, być indywidualnością, to u nas — być wszystkim. Patrząc na te obrazy, wydaje się, że dla ich twórców tam się zaczyna dopiero to, co ich naprawdę porywa i unosi, gdzie się kończy ich indywidualność, która nie jest dla nich niczym więcej, jak pędzlem, paletą, słowem — *narzędziem*. Sporo jednak upłynie wody, nim tak zaczną czuć twórcy naszego malarstwa (choć były tego zapowiedzi), którzy wreszcie zrozumieją, że nie ma większego wroga indywidualności nad — indywidualizm.

WILAM HORZYCA

ALFRED ŁASZOWSKI

LIRYZM PRZESTRZENNY

Przewaga pejzażu, dominującego wśród naczelnych motywów poezji awangardowej, skłania nas do zastanowienia się nad jego funkcją liryczną. Przed tym jednak trzeba wyjaśnić nieporozumienie, polegające na fałszywej interpretacji opisu poetyckiego. Ludzie, pozbawieni wyczucia granic, dzielących gatunki literackie, chcieliby w obecnej hegemonii krajobrazów dojrzeć ustępstwo na rzecz prozy, świadczące o poważnym zacieśnieniu możliwości irracjonalnego doznawania świata.

Opis jest dla nich po prostu dosłownym stwierdzeniem obecności rzeczy z uwzględnieniem stosunków i cech, a przez to upodabnia się do inwentarza, katalogu dokonanych związków.

Pytają nieraz: gdzie jest liryzm; chcieliby go jakoś konkretnie umiejscowić w tekście, czujemy, że brak im ścisłego adresu wzruszenia, gubiącego się wśród obłoków drzew i innych szczegółów w widnokręgu wiersza.

Ta dezorientacja wynika najczęściej z braku istotnego rozróżnienia między dwoma rodzajami opisu.

W naszej poezji współczesnej można by co prawda z łatwością odnaleźć długi szereg utworów, zawierających „partie pejzażowe" pozbawione ładunku emocjonalnego tak dalece, że gdyby je wcielić w tekst prozy — montaż nie wymagałby żadnych poprawek ani zmian.

Przeprowadzenie ścisłej granicy między pozornie zbliżonymi usiłowaniami dwóch odrębnych gatunków literackich jest oczywiście [illegible] zdradliwa i trudna [illegible] o ile nie [illegible] obrazu lirycznego granic, o któr[illegible]

W te[illegible] pokrewieństw i związków między przedmiotami, zmusza krytykę do ujawnienia więzi, organizującej wzruszenie na tle widoku, który je wywołał. Tam, gdzie prozaik ustala zależności empiryczne i rzeczowe, dla liryka otwiera się pole do kojarzenia subiektywnego układu połączeń. Im większa jest rozpiętość między tymi dwoma biegunami ujmowania rzeczywistości, tym wyraźniej zaznacza się różnica gatunków. Z jednej strony mamy logiczne i funkcjonalne pokrewieństwa przedmiotów, z drugiej taką ich proporcję wzajemną, której nie odpowiada jakikolwiek faktyczny stan rzeczy.

Opis prozatorski wykrywa i stwierdza związki istniejące, opis poetycki natomiast zespala, w drodze uczuciowych powinowactw, elementy biologicznie niezrośnięte z sobą.

Dlatego też każdy dobry wiersz arealistyczny jest zarazem nową kompozycją świata, zbudowanego na wzór struktury uczuciowej autora, który go wyłonił.

Właściwości jej powinny ujawnić się nawet w sposobie zestawienia poszczególnych fragmentów pejzażu, wszystko tu bowiem może, a nawet musi być odwzorowaniem irracjonalnej potrzeby takiego właśnie doboru przedmiotów, składających się na obraz doznania indywidualnego.

Twórczość Juliana Przybosia wiąże się z naszkicowanym tu rozgraniczeniem tak ściśle, że zdaje się zeń wprost wynikać. Dla tego poety krajobraz stał się obiegowym łożyskiem liryzmu, przekształcającego zastaną rzeczywistość doznań.

Pod wysokim ciśnieniem wzruszenia powstaje nowy kształt rzeczy, uformowanych zgodnie z liryczną potrzebą ich widzenia w ruchu. Odnalezienie zasadniczego kierunku owych przemian wydaje mi się jednoznaczne z wykryciem żywej funkcji uczucia przeobrażającego.

Jak emocja odbija się w rzeczach? Odpowiedź na to pytanie stanowi o charakterze irracjonalnego związku między poetą a światem.

Znany postulat ekwiwalentyzacji uczuć zrealizował się m. in. w żywym akcie deformacji widzeń, podporządkowanych emocji organizującej. Dla Przybosia świat jest tylko tworzywem i materią dynamicznych przekształceń; trzeba zbadać, jak działa ten aktywny, energiczny liryzm.

Nieomal każda metafora w ostatnim tomiku *W głąb las* (Cieszyn, 1933) stanowi zarazem o naturze więzi, łączącej go z konkretnym obiektem bytu przedmiotowego.

„Co noc rósł strach, góra z otwartego krzyku". Uczucie znajduje sobie natychmiast przestrzenny ekwiwalent wzniosłości i staje się czymś tak wymiernym, że doznajemy nieomal jego kształtu, słychać głos, zespolony niejako z ruchomym widokiem. „Mów szeroko, mów obszarem, a odpowie na każde twoje drzewo—grzmot." Ze słów od razu s t w o r z o n e wyrastają rzeczy, poeta działa nimi w magicznej zmowie ze światem.

Tak dosłownie nieomal odbywa się ów proces, będący wyrazem s p r a w c z e g o stosunku do rzeczywistości:

„I ramieniem, odjętym od krzyku, wstrzymałem most, który się za wzgórzem ociągał i zwlekał."

W wierszu *Z Tatr* znajdujemy taki obraz spadania: „Jak lekko turnię, zawisłą na rękach, utrzymać i nie paść, gdy w oczach przewraca się obnażona ziemia do góry dnem krajobrazu — niebo strącając w przepaść".

Trudno o bardziej wymowny przykład dynamicznego przekształcania rzeczywistości. Przyboś ma wyraźną skłonność do odwracania i nicowania naturalnego porządku rzeczy, jego poezja jest w dużej mierze antytezą, dąży do uchwycenia cech pozycji i stanów, wręcz przeciwnych temu, co się zwykło potocznie dostrzegać („Szrapnelami krążyło niebo" zamiast: niebem krążyły szrapnele... wody, stojące jak bramy triumfalne... na polach jak tęcza poziomą otwartych i t. d.).

W wierszu tatrzańskim wyraził się m. in. ciekawy i odrębny sposób przeżywania doznań słuchowych: „Słyszę, jak kamienuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał". To stwierdzenie zawiera nie tylko paradoks, lecz także pewien charakterystyczny dla Przybosia stan oczekiwania, oparty na irracjonalnym przeświadczeniu o „podminowanym" dnie rzeczywistości.

Nastawienie wyobraźni na eksplozję i wybuch, lada moment grożący „od spodu", jest tutaj bezpośrednim sprawdzianem mocy własnych sił duchowych; poeta naładował rzeczywistość emocją tak potężną, że lada chwila oczekuje — gromów.

Weźmy inny cytat: „Ten świat wzburzony przestraszonym spojrzeniem uciszę, — lecz nie pomieszczę twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr".

Świat — spojrzeniem uciszę. Znowu jeszcze jeden akcent władczy i objętościowe traktowanie uczuć, ze śmiercią związanych. Jest tak wielka, że nie można pomieścić jej w Tatrach.

Kilka linii dalej — gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt. „Na rozpacz jakże go mało, a zgroza wygórowana".

Kto tak w Polsce grozę z górami powiązał? To zdanie stanie się chyba przysłowiowe — kiedyś.

Wzruszenie Przybosia wprowadza wszędzie czynnik ruchu, to jest jego funkcja liryczna.

„U okna urywa się niebo i —
dachy zlatują na miasto
Dalej, po powietrzu spada widok gór."

Jak wzruszenie tłumaczyć na przestrzeń? Zagadnienie to, obok walki ze statyką, jest ośrodkiem większości poetyckich usiłowań Przybosia i stanowi zarazem najprawdziwszy wyraz jego stosunku do rzeczywistości.

Znaleźć dla żywego przebiegu uczucia konkretny równoważnik w postaci procesu, jednocześnie odbywającego się na zewnątrz, sprzęgnąć i zespolić przeżycie z tym, co się dzieje i przemienia wokół, tak mniej więcej wygląda zasadniczy „schemat" jego doznawania świata.

Potrzeba całkowitej synchronizacji wewnętrzno-przestrzennego odczuwania zmusza Przybosia do ciągłego przeglądania się w bieżącym nurcie zjawisk, wydarzeń i rzeczy. To kinetyczne ujmowanie widzeń jest w gruncie rzeczy logicznym rezultatem i konsekwencją postawy określonej przedtem. Liryzm, jako źródło niezgody na kształt świata, daje jego obraz, odwrócony w ruchu. Ciągła zmienność, nieustanne przepływanie treści psychicznych, nie pozwala rzeczy inaczej ujmować. Struktura przeżycia uczuciowego ma charakter czasowy. Kinetyzm jest oczywiście postulatem, nadającym się do realizacji mechanicznej, kinetyzm musi wynikać, jak u Przybosia, z żywo odczuwanej potrzeby całkowitego uzgodnienia bytu podmiotowego z przedmiotowym.

Ta dążność jest aktem podporządkowania rzeczywistości temu, co się dzieje w nas i wynika z najgłębszych humanistycznych potrzeb zdobywczej psychiki człowieka współczesnego.

Poezja Przybosia jest pełnym jej wyrazem w obrębie dzisiejszej literatury polskiej.

ALFRED ŁASZOWSKI

JULIAN PRZYBOŚ

NA ZACHÓD

Szeroki kraj, wzniesiony w oczach na skrzydłach odgórskich śniegów,
leciał ze mną i mrozem połyskał.
Wiały koła. Zawieja na granicy z rozmachem
rzuciła nas
w odległość —

i zmalał
do proporca na budce strażnika.

Jak lekko!
Spadłem — śniegiem i patrzę:
— Ojczyzna?
— Nie, nie większa od gniazda jaskółki,
białoczerwień trzepoce się jak skrzydełko...
...Strażnik chyba zawołał u budki?
[illegible]
— Sztandarami na sztandary natrzeć!

Pociąg ruszył w chorągiew nieznaną.

I biegł dudniąc przez kolczasty plot ze swastyk,
przez iglasty las
z bagnetów,
zwarty w trybach,
ryglowany w rytm der Sprache —

— — Jakby umierał z przemocy
własnej
i zmartwychwstawał tą siłą,
stygł w białej kostnicy ląd obcy, zamknięty na noc
na krzyż żelazny.

Umarł.

Trysnął w trójkolory świtu most wielołukiem na Renie!
...Niebo ciepłe, éteignoir
zgasiło
jasne śniegi pod zwiewną zorzą...
iskry trawy oroiły parowóz...
lasy, inne, zadymiły zielenią...
ludzie słodką mówili namową...

O! Chłop pola maszynami rozżął z barwy.

Tylko przestawiał zwrotnice ten sam nieznany robotnik,
rękami czarnymi od smoły swój cel wzdłuż torów namaszczał,
dobywał wybuchami swe credo
w przepaściach,
w szybach,
sztandar po sztandarze obrywał
z kolorów,
aż podniósł wśród oskardów i broni
(— to wieczorny szturm górników na Oviedo —)
czarny
i krzyknął:
— Arriba!

JULIAN PRZYBOŚ

JÓZEF CZECHOWICZ

O SŁODKIEJ FRANCJI

ROUEN — OKRUTNE MIASTO

W uliczkach okalających katedrę błądzić — to lubię. Wilgotny, kościelny chłód odchodzi od zakurzonych murów, owija twarze i ręce wszystkich, którzy przechodzą tędy. Jest jak w zapomnieniu, jest jak w zamuleniu.

Rouen! Rouen!...

Powtarzając nazwę tego dziwnego miasta, nie wywołam niczego ponad rzeczywistość. Zaklęć nie ma. A patrzyłem na to: kościół opuszczony przez wiernych, mimo że bardziej od innych gorliwy w modlitwie, bo balustradami z gotyckich liter głoszący wielkość Tego, który jest straszliwego majestatu panem. I na przedmieściu stare domostwa z gliny, z belek szarych, jak ta glina. Rozpadały się i marły nad gnijącą rzeczką, śmiertelne. Czarna woda, zwana l'Eau de Robec, odbijała w sobie siwe glazy bulwarków, czerwień zwietrzałych dachówek, srebro stromych facjat łupkowych — a wszystko w jednym tonie barwy oksydowanego metalu.

Inna rzeka, Sekwana, płynęła w szerszych brzegach, ale także obmurowanych. Chodziły po niej wielkie statki, a gdy stawały w porcie, tęczowe plamy smarów pojawiały się na wodzie. Mały, oberwany chłopaczek pokazywał je palcem, wołając:

— Motyle, motyle!

Matka nie zwracała nań uwagi. Odrzuciwszy z lewej ręki chustę, zbierała dalej węgiel. Sporo go było między stosami skrzyń, beczek i koszów. Najwięcej zaś na torach kolejowych.

Patrzyłem na to. Patrzyłem też w jednej z ulic za opactwem na to, co we wspomnieniach swoich nazywam miejscem smutku prawdziwego. W progu starej jatki, dymiącej surowym oparem, stała kobieta w białej sukni. Niewidoma. Dłoń chudą położyła na głowie dużego, kudłatego psa, a ten, zamknąwszy oczy, stał pod ostrym słońcem nieruchomo. Dobry, wielki pies.

Nie mogłem oderwać wzroku od tych obojga, od ich słonecznego konturu.

Gdzieindziej znów tak: niska krata w zieleni. A na kręgu murawy, w pośrodku, pęk lilij. Czemuż odmienne od tych, które się widuje na świętych obrazach, w dłoniach dziewic i męczennic? Są duże i przez to bliskie człowieczeństwu. Pulsują wprost krwią białą i zieloną, pysznią się wspaniałymi głowami, wysuwają szmaragdowo-złote żądła. Jaśnieją — dumą promienną; jeśli kształt ich w śpiewie dałby się wytłumaczyć, byłby to hymn natchnienia; jeżeli nie ulatują wzwyż, mieczowe i pancerne, jak archanioły, to tylko dlatego, że ulgnęły w bursztynie południa i ulgnęły w świecie i nie masz dla nich zmiłowania.

Rouen, Rouen!

Ostatnie spojrzenie znów na katedrę. Blask słońca z kontrastowym cieniem pospołu wydzierają brutalnie portal. Więc wychodzi z niebieskiej przestrzeni kamienne belkowanie, postacie królów jawią się w mocnych liniach rzeźby, zwisają nad placem kwiatony i pinakle. W bitwie blasku i mroku stoi oślepiająca, wspaniała świątynia. I jak wszystkie dzieła gotyku ma w sobie coś z fantastycznego snu drapieżcy.

Z MONT SAINT-MICHEL

Miała sklepik z pamiątkami. Kupowano u niej te drobiazgi banalne i wzruszające zarazem. Na porcelanowych pieskach, złoconych kubeczkach, na dzwonkach z mosiądzu oczy kupujących odpoznawały napis: pamiątka z Mont Saint-Michel.

Deszcz mżył, wicher dął, czy pogoda błyskała słońcem w porcelanie, mosiądzu i pozłotce, cudzoziemcy odliczali drobne sumy pieniędzy i wsuwali je w pomarszczoną dłoń staruszki.

Tak było. A dokoła pluskały fale morskie, ilekroć przypływ rzucał masę wód na piach zatoki.

Ona jednak, mieszkając na skalnym półwyspie, rzadko widywała morze. Sklep był w ciasnej uliczce, zaś okna izdebki, którą zajmowała wraz z synem, zasłaniało rosochate a gęste drzewo akacjowe. Uliczką cudzoziemscy turyści dążyli do zamku i opactwa. Przystawali, czytali napis na pieskach i dzwonkach. Kupowali te pamiątki. Odliczali pieniądze.

O jednej porze roku było gwarniej, o innej — mniej.

Drzewo za oknem izdebki żyło podobnie. Wiosną pachniało jak kadzielnica słodyczy samej, jesienią gubiło liście, w zimie — czarne, mokre, bezlistne szamotało się z wichrami.

Syn staruszki, trzydziestoletni, szarooki, żył jak drzewo, jak świat. Jednakowo. Wychodził do pracy wcześnie, wracał zmęczony, padał ciężko na łóżko, spał. Tak mijały dni powszednie.

W niedziele brał matkę pod rękę i, odświętnie ubrani, szli do kościoła świętego Auberta, by wysłuchać mszy. Nie wiedzieli, że łacina starego księdza ma włoski akcent. Modlili się w gromadzie sąsiadów, potem rozmawiali z nimi czas jakiś na cmentarzyku. Po południu matka otwierała sklep, a on w mrocznej izdebce grał na skrzypcach. Nieudolna to była muzyka. Niby skoczna, niby wesoła. Grał tak do zmierzchu.

Gdy już przypływ grzmiał o mury i bastiony, wychodził, a matka z troską patrzyła odchodzącemu w szare oczy.

Błądził po murach i rampartach, zaglądając z ich wysokości w oświetlone okna mieszkań. Widział posiłki wieczorne, kłótnie i gniewy, śmiechy i pocałunki. Wracając do domu, myślał, że wraca do matki, skrzypiec, izdebki w której się urodził. Chodził tam tani a głośny zegar, morzem pachniała sieć na ryby.

Ale jej — jej wysmukłej, złotowłosej, która porzuciła go, która z bogatym, cudzoziemskim kochankiem wyjechała do dalekiego Paryża — jej nie było...

Nazajutrz, w dzień powszedni, brakło czasu na żal. O świcie wychodził do pracy. Matka również wcześnie otwierała swój sklepik z pamiątkami, bo turyści przybywali o różnych porach dnia. A przecież trzeba było sprzedawać porcelanowe pieski, złocone kubeczki, mosiężne dzwonki.

JÓZEF CZECHOWICZ

POLSKA ZAPOMNIANA



WIEŻA RATUSZOWA W PUŁTUSKU foto C. B. I. S.

H. G. WELLS

WSPOMNIENIA O CONRADZIE

(fragmenty z Autobiografii)

Miałem też blisko siebie[1] dwóch wybitnych literatów, reprezentujących ideał czystej sztuki w sposób dla mnie nieco mniej pociągający. Byli to: Ford Madox Hueffer i Joseph Conrad — z których pierwszy, na skutek pewnych defektów charakteru i wielkiej bezceremonialności, z jaką traktował w swoich wspomnieniach fakty, jest, moim zdaniem, za bardzo lekceważony, drugi natomiast — stawiany zbyt wysoko w hierarchii wartości literackich. Joseph Conrad nazywał się naprawdę Teodor Józef Konrad Korzeniowski; zrobił bardzo mądrze, że zrezygnował z nazwiska i dla czytelników angielskich został po prostu Josephem Conradem. Był podniecony recenzją, jaką napisałem o jego *Fantazji Almayera* w *Saturday Review*: było to pierwsze „poważne“ uznanie, jakie go spotkało, i zapragnął mnie poznać.

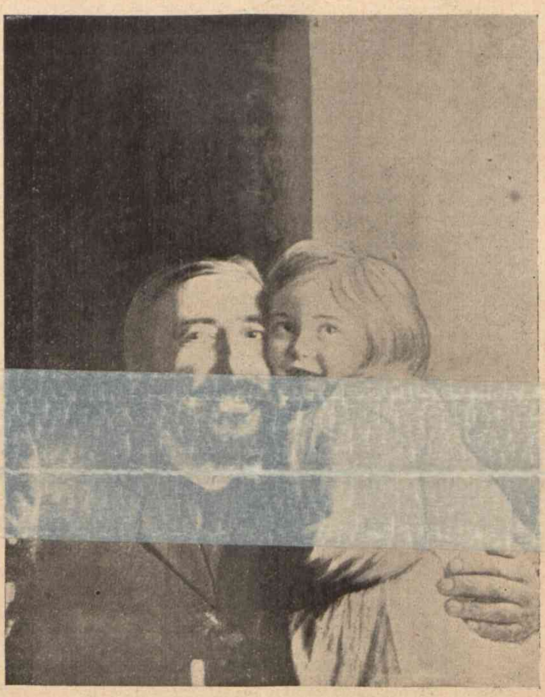
Z początku zrobił na mnie — tak jak na Henry Jamesie—wrażenie niesłychanie dziwnej istoty.Był dość niski i przygarbiony; głowa wyrastała mu jak gdyby z ramion. Miał ciemną cerę, bardzo starannie przystrzyżoną, szpiczastą bródkę, pomarszczone zmarszczkami i cofnięte w tył czoło, bardzo niespokojne, ciemne oczy; w gestach jego rąk i ramion było coś z pająka — coś bardzo, naprawdę, wschodniego. Przypominał Svengalego Du Mauriera, a także — charakterystyczną dla ludzi morza starannością ubioru — kapitana Kattle Cutlife Hyne'a. Mówił po angielsku dziwnie. Nie można powiedzieć, że wyraźnie źle; uzupełniał swój słownik — zwłaszcza kiedy mówił na tematy kulturalne albo polityczne — francuskimi słowami; ale język jego miał pewne szczególne odchylenia. Nauczył się czytać po angielsku na długo przedtem, zanim nauczył się mówić, i o wielu słowach, znanych mu dobrze z lektury, wytworzył sobie fałszywe wyobrażenia słuchowe; nie mógł już potem na przykład odzwyczaić się od wymawiania ostatniego „e“ w słowach „these“ i „those“. Był też zawsze nieobliczalny w używaniu form „shall“ i „will“. Gdy mówił o sprawach morskich, posługiwał się znakomitą terminologią, ale kiedy przechodził do tematów gorzej mu znanych, brakowało mu często słów.

A jednak jego opisowa proza angielska odznacza się niezwykłym bogactwem; pisał jakgdyby nowym językiem angielskim, właściwym tylko jemu, w którym nie było zupełnie — z konieczności niemal — stereotypowych wyrażeń i banalnych zwrotów, a zwroty i wyrażenia obce przeplatały się z niecodziennymi słowami angielskimi, użytymi w niecodzienny sposób. Wydaje mi się, że ta właśnie doskonała świeżość i wybredność jego prozy, połączona z pewnym egzotyzmem, ta „cudzoziemskość“, która w umyśle normalnego Anglo-Sasa kojarzy się zwykle z kulturą, przesłoniła przed oczami krytyki sentymentalny z gruntu i melodramatyczny charakter jego opowieści. Najgłębszym tematem Conrada jest prymitywny strach, jaki budzą nieznane miejsca, dżungla, noc, nieobliczalne morze; jako marynarz żył niewątpliwie w ciągłym niepokoju o jakiś błąd w obliczeniach nawigacyjnych, o ukryte wady w budowie okrętu, o źle rozmieszczony ładunek, o ludzi nie budzących zaufania; i ujawnił, jak jakieś odkrycie, to co poszukiwacze przygód, podróżnicy i żeglarze tłumią zwykle w sobie. Drugim jego zasadniczym tematem — opracowanym najlepiej w *Amy Foster*, zdumiewająco świetnej opowieści, czymś w rodzaju karykatury autobiografii — było poczucie nieuleczalnej „cudzoziemskości“. Szukał jakiegoś nieuchwytnego „honoru“—w *Lordzie Jimie* na przykład; humor jego, w *Murzynie z załogi Narcyza*, jest nieprzyjemny, i w całej jego twórczości niewiele się znajdzie wzruszenia, a żadnych śladów — dojrzałej miłości czy przywiązania. Postanowił sobie jednak zostać wielkim pisarzem, artystą słowa, i osiągnąć całe uznanie i sławę, jaka w jego wyobrażeniu łączyła się z zaspokojeniem tej ambicji; i poświęcił się literaturze w sposób tak intensywny i wyłączający wszelkie inne zainteresowania, że podobna nieco koncentracja Henry Jamesa wydawała się w porównaniu z jego postawą czymś rozpływającym się i bladym. Najulubieńszym własnym utworem było dlań *Zwierciadło morza*, i sądzę, że w wyborze tym wykazał zdrowy sąd krytyczny.

Conrad wszedł w pole mojego widzenia wraz z Ford Madox Huefferem — i choć stanowili kontrast, pozostają w dalszym ciągu nierozłączni w mojej pamięci. Ford — wysoki blondyn o niedbałych, nonszalanckich ruchach, był idealną kopią swego brata Olivera, a z pozy i powierzchowności dziwnie przypominał powieściopisarza George Moore'a. Czym jest naprawdę i czy jest w ogóle czymś naprawdę — tego już dzisiaj nikt nie wie, a on sam mniej niż ktokolwiek; stał się całym składem przejętych przez siebie ról i udramatyzowanych osobistości. Ma umysł wyjątkowo bystry; kiedy pojawił się po raz pierwszy na horyzoncie, wystąpił w roli utalentowanego potomka rodu Prerafaelitów, człowieka pochłoniętego sztuką i nieco niezdecydowanego w wyborze między muzyką, poezją, krytyką, powieścią, ogrodownictwem à la Thoreau i czerpaniem po prostu rozkoszy z życia. Napisał kilka doskonałych wierszy kilka bardzo dobrych romansów historycznych, dwie czy trzy książki wspólnie z Conradem i dużo mniej lub bardziej autobiograficznej — fantazji. Jako pewnego rodzaju spadkobierca Prerafaelitów, był między innymi posiadaczem fermy zwanej Pent, położonej u stóp wzgórz w okolicy Hythe; kiedyś mieszkała tu Krystyna Rosetti z malarzem Walter Crane'm; Ford wynajął fermę Conradowi, i Conrad pisał swoje *Jądro ciemności* i *W oczach zachodu* na biurku, które skrzypiało może, kiedy powstawał na nim w wysiłku twórczym *Goblin Market*. Tam właśnie poszliśmy — Hueffer i ja — na spotkanie z Conradem.

Na fermę schodzi się w dół; dom ma niskie okna, i pierwsze wrażenie z ujrzenia Conrada — to była śniada twarz, wychylająca się z małego okienka i spoglądająca do góry.

Mówiliśmy z Conradem głównie o przygodach i niebezpieczeństwach; Hueffer mówił o krytyce, o stylu i słowach. Spotkanie to było początkiem długiej znajomości, utrzymywanej na ogół w nastroju przyjaznym, ale przez cały czas trochę jak gdyby wymuszonej. Conrad wraz z panią Conrad i z synkiem, jasnowłosym chłopcem o żywych oczach, przyjeżdżał do Sandgate, powożąc małym czarnym powozikiem, jakby to była „dorożka“, trzaskając po drodze z bicza i zachęcając małego zdziwionego konika z hrabstwa Kent głośnymi okrzykami i zachętami po polsku — co wywoływało popłoch wśród widzów. W gruncie rzeczy nie było między nami nigdy prawdziwego wzajemnego zrozumienia. Ja byłem może dla Conrada bardziej niezrozumiały i obcy, niż on dla mnie. Myślę, że uważał mnie za przyziemnego, niemądrego i wysoce typowego Anglika; nie miał zaufania, żebym mógł traktować poważnie ideały społeczne i polityczne; starał się zawsze przeniknąć poza moje zasady, wydobyć kryjące się za nimi obsesje wyobraźni i zobaczyć, o co mi naprawdę chodzi. Mój niedbały często sposób pisania, zastrzeżenia o charakterze naukowym z jakimi wypowiadałem swoje twierdzenia, brak ostatecznych wniosków i ich tymczasowość, obojętność wreszcie na silne efekty — wszystko to dziwiło go i irytowało. Dlaczego nie *piszę*? Dlaczego nie dbam o swoją reputację?



J. CONRAD Z SYNKIEM

„Drogi Panie, o co chodzi w tej *Miłości i panu Lewisham?*“ — pytał. Ale tak samo zapytywał, załamując ręce i marszcząc czoło: „Co widzicie w tej Jane Austen? Cóż w niej jest takiego? *O co* tu chodzi w ogóle?“

Pamiętam dyskusję, jaką prowadziliśmy pewnego dnia w Sandgate, leżąc na piasku i patrząc w morze. Jak — spytał Conrad — opisałbym tę tam łódź, jak kładzie się na wodę, to znów płynie naprzód, chwieje się i tańczy? Odpowiedziałem, że w dziewiętnastu wypadkach na dwadzieścia powiedziałbym po prostu najzwyczajniejszymi słowami, że łódź tam jest. Jeżeli nie chciałbym nadawać łodzi specjalnego znaczenia, nie wskazywałbym na nią żadnym zdaniem, wyróżniającym się spośród innych; a jeżeli chciałbym nadać jej jakieś znaczenie, zdanie, którego bym użył, zależałoby od tego, z jakiego punktu widzenia łódź stawała się czymś istotnym. Było to jednak całkowicie niedopuszczalne dla przeczulonej wrażliwości Conrada, żeby łódź mogła być kiedykolwiek łodzią i niczym więcej. Conrad chciał widzieć łódź, żyjącą własnym życiem; ja zaś chciałem ją widzieć tylko i wyłącznie w związku z czymś innym — z jakąś fabułą, z jakąś tezą. Gdyby zaś domagano się ode mnie dalszych wyjaśnień, sądzę, że byłbym skłonny powiązać tę fabułę i tę tezę z czymś ogólniejszym, a to — z czymś jeszcze ogólniejszym, i ostatecznie powiązać je z całą moją filozofią i z moim światopoglądem.

Pod wpływem umysłowości takich jak moja żona, Graham Wallas i Webbowie oraz pod wpływem ogólnych idej socjalizmu, nastąpiła dalsza poważna konsolidacja mojego światopoglądu. W okresie więc, kiedy zetknąłem się z ludźmi, mającymi tak wielki pociąg do dramatyzowania jak Blandowie, i z takimi żywymi impresjonistami jak Conrad, miałem już mocno zarysowane, bardzo stanowcze i wszechstronne przekonanie.

Osiągnąłem poważny sukces w zwalczaniu w sobie tego, co jest powszechną słabością ludzką — mianowicie skłonność do ulegania wygodnym wierzeniom. Miałem i mam niewiele „kompleksów“. Całe zadanie wykształcenia sprowadziłbym niemal do tego, aby zapobiegało tworzeniu się „kompleksów“. Starałem się widzieć samego siebie możliwie bez uprzedzeń; całą swoją osobę poddawałem nieustannej krytyce — choć za takie sprawy przy drzwiach zamkniętych nad samym sobą płaciłem uczuciem upokorzenia; starałem się nie tylko nie pozować wobec samego siebie, ale przybierałem też możliwie najmniej pozy wobec świata. Unikałem uczucia godności. Było więc dla mnie coś śmiesznego zarówno w osobie Conrada — romantycznego poszukiwacza przygód, nieprzekupnego europejskiego gentlemana o duszy przepojonej artyzmem, obnoszącego swój sztandar honoru bez skazy poprzez świat, pełen nikczemności — jak i w przybieranej przez Huberta Blanda zewnętrznej postawie „człowieka interesów“ i w jego prostej, katolickiej pobożności.

Kiedy Conrad zetknął się po raz pierwszy w moim domu z Shawem, Shaw wypowiadał się ze zwykłą bezceremonialnością: „Uważa pan, drogi panie, pana książki są na nic“ — z jakichś shawowskich powodów, których nie pamiętam — i tak dalej w tym rodzaju.

Kiedy wyszedłem z pokoju, nagle tuż za mną znalazł się Conrad, rozdrażniony i blady. „Czy ten człowiek chce mnie obrazić?“ — zapytał.

Pokusa, żeby odpowiedzieć „tak“ i asystować potem przy pojedynku była bardzo wielka, ale oparłem się jej. „To humor“, powiedziałem, i zabrałem Conrada do ogrodu, żeby ochłonął. Można go było oszołomić słowem „humor“; był to jeden z tych podłych angielskich chwytów, wobec których pozostał przez całe życie bezradny.

Kiedyś później uważał, że Ford Madox Hueffer powinien mnie wyzwać na pojedynek. Gdyby stało się po myśli Conrada, krew Hueffera albo moja zaróżowiłaby piaski w Dymchurch. Byłem zdania, że jakiś artykuł, który napisał Hueffer o Hall Caine, jest bez godności — powiedziałem, że napisał go tak, jakby był odprawionym służącym, czy też coś równie jadowitego. Hueffer powiedział mi później rozmowę z Conradem; „starałem mu się wytłumaczyć, że pojedynek jest rzeczą nieprzyjętą“ — dodał.

W tych czasach Hueffer miał okres racjonalnego stosunku do życia; niezwykły pociąg do dramatyzowania — który kazał mu nawet zmienić nazwisko i zostać „kapitanem Fordem“ — ujawnił się dopiero później, po przeżyciach wojennych. Z tego punktu widzenia warto przeczytać jego ostatnią książkę, *It was the Nightingale*. Myślę, że Conrad zawdzięczał bardzo dużo znajomości z Huefferem w początkach swojej kariery; Hueffer pomógł mu bardzo w zasymilowaniu się z Anglią i w uczynieniu bardziej „angielskim“ jego języka, zorientował go świetnie w angielskim świecie literackim, dwukrotnie z nim współpracował i prowadził z nim nieskończone rozmowy na temat subtelności znaczeniowych wyrazów i doskonałości sztuki pisarskiej.

Conrad i Hueffer zmusili mnie do rozważenia i określenia mojego własnego stanowiska w tych sprawach. Czy w gruncie rzeczy przykładam wagę do tego wszystkiego? Lubię dobre powiedzenie tak samo jak każdy; robię wszystko co mogę żeby osiągnąć precyzję słowną tam, gdzie precyzja jest potrzebna; niektóre ustępy — na przykład początek (§§ 1—4) rozdziału „Jak człowiek nauczył się myśleć“ w *Work Wealth and Happiness of Mankind* — przerabiałem z dziesięć razy. Mam jednak poczucie, że szczęśliwy zwrot — to jakby prezent, nagły prezent kapryśnych bogów, błysk przyrodzonej inteligencji. Nie można się tego *uczyć*; nie można pisać stale dobrze i plastycznie, nie popadając nigdy w styl zwyczajny i nieciekawy; tego co czyni z człowieka pisarza — tak jak boskości — nie można nabyć. Nieustanne „szczotkowanie“ własnej prozy, ciągła troska o to, żeby była „żywa“ — chybia celu. Bardzo wiele stronic Conrada działa na mnie przygnębiająco; wydają mi się przeładowane i wymuszone, jak ornamentyka hinduska. Tylko w niektórych wybranych miejscach i w nowelach Conrad wzniósł się w moim mniemaniu do tego poziomu, jaki osiągnął Stephen Crane swoim szczerym wigorem pisarskim. Sądzę że *By Sea and Jungle* Tomlinsona, pisana bardziej od niechcenia, jest jednak wyrazem szlachetniejszego uczucia i bardziej pociąga intensywnością wyobraźni, niż większość opowieści Conrada o morzu i dżungli.

Arnold Bennett dziękował mi w jednym z listów za powiedzenie mu o Conradzie. Nie zwrócił uwagi na *Szaleństwo Almayera*, leżące wśród innych powieści przysłanych do redakcji — a ja zrobiłem to odkrycie. Należy mi się za to brawo. Teraz — pisał Bennett — na skutek mojego polecenia zachwyca się *Murzynem z załogi Narcyza*. „Skąd ten człowiek wziął ten styl i tę syntetyczną zdolność wytwarzania pewnego ogólnego wrażenia i narzucania go czytelnikowi? ...To artysta, i to dążący do artyzmu w sposób taki świadomy. Kipling, przeciwnie, nie jest artystą w najmniejszym stopniu; Kipling nie wie w ogóle, co to jest sztuka — sztuka słowa; *il ne se préoccupe que de la chose racontée*“...

Tłum. dr. A. PAŃSKI

[1] Uwagi o osobie i twórczości Conrada, zawarte w *Autobiografii* Wellsa, która ukaże się wkrótce w polskim przekładzie nakładem „Roju“.

MICHAŁ KONDRACKI

PO KONKURSIE SZOPENOWSKIM

Sala Filharmonii zatłoczona publicznością. Temperatura dochodzi do 30 stopni. Członkowie jury i orkiestry ocierają pot z czoła. Żadnego przewiewu, ani źdźbła świeżego powietrza. Sztandary kilku państw, — uczestników dopuszczonych do ostatecznej rozgrywki, — zwisają nieruchomo spod sklepienia w jednym z rogów sali. Popiersie Chopina z marmuru tonie w zieleni palm i powodzi białoczerwonych barw narodowych, przyglądając się mrowiu ludzkiemu.

Zapewne nie przeczuwał Chopin, że kiedyś przyjdzie mu odegrać tak doniosłą rolę na polu międzynarodowej propagandy polskości. Nieoficjalny ambasador Polski w latach niewoli, dziś również, Chopin — swą genialną muzyką, dostępną i zrozumiałą dla całej ludzkości — dotarł do słuchaczów wszystkich kontynentów i najdalszych zakątków



JAKOW ZAK

ziemi, zelektryzował pianistów w kilkudziesięciu krajach świata, sprowadził ich do Polski, kazał im zgłębić najskrytsze tajniki swej twórczości dla jednego jedynego celu — uzyskania tytułu pierwszego szopenisty w rodzinnym mieście Chopina — Warszawie. Ten ważny moment zasługuje przede wszystkim na podkreślenie, jako podstawowy motyw konkursu oraz jeden z głównych motorów, ściągających cudzoziemskich artystów do Polski.

Problem: jak należy interpretować dzieła Chopina nie przestaje interesować artystów różnych krajów i narodowości. Najwybitniejsi szopeniści europejscy zjechali się do Warszawy, aby wydać swe sądy o grze stukilkunastu młodych pianistów i pianistek. Przy sędziowskim stole zasiadło grono wielkich znakomitości — wysoki areopag konkursowy: sędziwy E. von Sauer (starzec 75-letni o podobnej do Liszta sylwetce) — prof. Państw. Akademii Muzycznej w Wiedniu; Wilhelm Backhaus—sławny pianista, członek „Reichskultursenat“ o ciekawych rysach twarzy, przypominających maskę Beethovena; Lazare Lévy — słynny profesor Państwowego Konserwatorium w Paryżu; L. Margaritis, prof. „Mozarteum“ w Salzburgu i Królew. Konserwatorium w Salonikach; H. Neuhaus — Dyrektor Państwowego Konserwatorium w Moskwie; J. Stefaniai — profesor Królewskiej Akademii Muzycznej „Fr. Liszt“ w Budapeszcie; Maria Panthès — prof. Konserwatorium Muzycznego w Genewie — głośna szopenistka, i wielu innych świetnych pedagogów ze Szwajcarii, Italii, Anglii, Czechosłowacji, Belgii, Łotwy, Bułgarii, nie licząc 12 naszych najwybitniejszych pianistów i pedagogów z przewodniczącym jury, dyr. Adamem Wieniawskim, na czele. Wszyscy oni zgromadzili się na estradzie Warszawskiej Filharmonii, aby słuchać w ciągu 14 dni odtwórców muzyki Chopina, reprezentujących 22 państwa. W ostatecznej selekcji odpadło 80% uczestników, tak że do rozgrywek finałowych dopuszczono tylko 21 współzawodników, uznanych za najwybitniejszych.

Nie ulega wątpliwości, że w atmosferze ogólnego podniecenia, zdenerwowania i przemęczenia trudno było ustalić nieomylne kryteria i wydać bezapelacyjne sądy o grze młodych artystów. Trzeba było wziąć również pod uwagę stan nerwowy i psychiczny uczestników konkursu, odczuwających zwiększoną tremę wobec odpowiedzialności, jaka na nich spoczywała, kiedy ważyły się ich losy, kiedy to każde najdrobniejsze potknięcie lub załamanie się groziło punktami karnymi, a nieubłagane, wyostrzone ucho sędziów notowało surowo wszelkie minusy i plusy wykonania.

Toteż nic dziwnego, że w tych warunkach niejeden pianista grał gorzej, niż zazwyczaj. Najlepiej wytrenowana ekipa sowiecka wykazała największą odporność na tremę i miała najmniej „nieszczęśliwych wypadków“ w porównaniu z innymi, zwłaszcza polskimi pianistami. Okazało się, że oprócz dobrej szkoły i talentów (których nam nie brak) potrzebna jest jeszcze szeroka rutyna, t. j. praktyka obycia się z estradą koncertową. Artyści Z. S. R. R. przed konkursem warszawskim występowali niezliczoną ilość razy na całym terytorium Sowietów i doszli do zupełnego opanowania się. Nasi pianiści nie mieli dostatecznej sposobności częstego koncertowania publicznego i dlatego napięta atmosfera konkursowa podcięła w znacznie silniejszym stopniu ich siły, niż gdyby się byli poprzednio oswoili z estradą i publicznością.

Poza tym wszystkim trudna była kwestia specyfikacji pianistów, spośród których nie wszyscy okazali się urodzonymi szopenistami. Bywają temperamenty i usposobienia nie pasujące do odtwarzania muzyki szopenowskiej. Nie każda ręka utalentowanego wirtuoza potrafi wydobyć tę szczególną, nie dającą się ująć w żadne kanony, nieuchwytną słodycz i subtelną nastrojowość dzieł Chopina i niezgłębione piękno ich treści. Z tego punktu widzenia konkurs im. Chopina w Warszawie można by rozpatrywać również jako wielki międzynarodowy pokaz młodych talentów pianistycznych, pokaz, dający najszersze pole do porównań, szlachetnego współzawodnictwa, przeglądu sił i starcia się różnych systemów nauczania. Polskim pedagogom konkurs szopenowski nastręczył niejedną okazję podziwiania poziomu nauki gry fortepianowej w takich np. Sowietach, gdzie wykładają słynni profesorowie tej miary co Igumnow, Neuhaus lub Goldenweiser. Dla obcych pianistów korzystne było zetknięcie się bliższe ze stylem gry szopenowskiej w ojczyźnie mistrza. Opuszczą oni granice Polski wzbogaceni o szereg nowych wiadomości i ciekawych zdobyczy. Przyczyni się to niewątpliwie w znacznym stopniu do popularyzacji muzyki Chopina za granicą.

Zdecydowaną korzyść z konkursu osiągnie także publiczność, mając okazję do gruntownego poznania dzieł Fryderyka Chopina w przeróżnych interpretacjach. Przyczyni się to w dużym stopniu do wyrobienia gustu wśród publiczności. *Vox populi* — spontaniczna ocena słuchaczy — różni się przy tym niejednokrotnie od opinii sądu konkursowego. Następuje wówczas jakby starcie publiczności z jury, jak to miało miejsce w czasie rozdawania nagród, kiedy to publiczność wysuwała swoich faworytów, wyrażając niezadowolenie z nagrodzenia nie zasługujących — w jej mniemaniu — współzawodników.

Niezwykła frekwencja, zwłaszcza w ostatnich dniach konkursu, wywiera niewątpliwie dobre wrażenie na cudzoziemcach. Co prawda wiele osób spośród przybyłych do Filharmonii na konkurs bywa rzadko poza tym na koncertach i nie odznacza się szczególną muzykalnością. Ściągnął ich raczej rozgłos samej imprezy, atmosfera sensacji, półsportowa a przede wszystkim międzynarodowa. A że organizacja konkursu była doskonała i zakrojona naprawdę na szeroką skalę, więc i przebieg jego wzbudził zrozumiałe zainteresowanie nawet wśród laików.

Pierwszym laureatem konkursu szopenowskiego, odznaczonym nagrodą P. Prezydenta Rzeczypospolitej (w wysokości 5.000 zł.), wieńcem z brązu, ofiarowanym przez inicjatora konkursu prof. J. Żurawlewa, oraz specjalną nagrodą Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków (srebrny odlew pośmiertnej maski Fr. Chopina) został 23-letni asystent i uczeń słynnego profesora Moskiewskiego Konserwatorium H. Neuhausa — Jakow Zak. Urodzony w Odessie, kształcił się on w miejscowym Konserwatorium, lecz dopiero studia u Neuhausa, zakończone w 1937 r., zrobiły z niego wirtuoza w wielkim stylu. Świetna szkoła i solidne podstawy techniki gry fortepianowej, jakie zdobył za młodu, umożliwiły mu osiągnięcie bardzo wysokich szczytów doskonałości odtwórczej. Zupełne opanowanie mechanizmu i materiału muzycznego otwiera Zakowi najszersze perspektywy do wypowiedzenia się jego artystycznej indywidualności, nie skrępowanej problemami technicznymi, ani przypadkowością nastroju.

Inny rodzaj talentu odtwórczego reprezentuje 16-letnia Rosa Tamarkina, urodzona artystka, z krwi i kości pianistka, odznaczona II nagrodą (Ministra W. R. i O. P. — w wys. 2.500 zł.), również obywatelka Z. S. R. R. Kijowianka z pochodzenia, od dzieciństwa kształciła się w szkole muzycznej, a od 1932 [illegible] została włączona do specjalnej dziecinnej grupy przy Moskiewskim Konserwatorium u profesora Goldenweisera. To jej umożliwiło racjonalny rozwój artystyczny i zdobycie pierwszorzędnych podstaw pianistycznych, które obecnie pogłębia jako uczenica tego samego profesora w Konserwatorium Moskiewskim. Koncertuje ona zaledwie od 2—3 lat, ale żywiołowy jej talent przemawia do słuchaczy z taką siłą, że przykuwa ogólną uwagę do drobniutkiej, jaskółczej postaci młodocianej wirtuozki.

Trzeci laureat (nagroda Ministra Spraw Zagranicznych — w wys. 2500 zł.), Witold Małcużyński, jest faworytem publiczności i uczniem prof. Józefa Turczyńskiego (niedawnym absolwentem Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie). 22-letni młodzieniec o wspaniałej postawie pianistycznej, zdobył już Małcużyński nagrodę na Międzynarodowym Konkursie dla młodych pianistów w Wiedniu latem 1936 r. Urodzony na Wileńszczyźnie w roku wybuchu wojny światowej, Witold Małcużyński po chlubnym ukończeniu studiów w Warszawie wypływa na szerszy teren. Jego wybitnym talentem zainteresował się Ignacy Paderewski, udzielając mu szeregu cennych wskazówek na kilku prywatnych lekcjach w swojej rezydencji Riond-Bosson (Morges). Prawdziwy temperament rasowego pianisty, jakim jest Witold Małcużyński, objawia się zwłaszcza w dziełach Liszta, wymagających specjalnej brawurowej wirtuozerii, oraz w koncertach na fortepian z orkiestrą. O Małcużyńskim można by powiedzieć, że jest on „murowanym“ pianistą, i nie tylko wybitnym szopenistą, ale wszechstronnie uzdolnionym wirtuozem.

Czwarta nagroda (Prezydenta m. st. Warszawy, — w wysokości 2.000 zł.) wraz z na-



WITOLD MAŁCUŻYŃSKI

grodą Instytutu im. Fr. Chopina za najlepsze wykonanie jednej z sonat (w wysokości 500 zł.) przypadła w udziale Anglikowi Lance Dossor, pianiście bardzo poważnemu, skupionemu, głębokiemu artyście i pierwszorzędnemu szopeniście.

Piątą nagrodę (Filharmonii Warszawskiej — w wysokości 2.000 zł.) dostała wybitnie utalentowana pianistka węgierska Agi Jambor; szóstą — Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (1.000 zł.) — jedna z najlepszych odtwórczyń Chopina, natchniona [illegible] pianistka niemiecka Edith Axenfeld.

Siódmą nagrodę, bezimienną, (1000 zł.) zdobyła wysoce kulturalna pianistka francuska Monique de la Bruchollerie, ósmą nagrodę („pocieszenia“ — 500 zł.) wraz z dyplomem honorowym otrzymał znakomity pianista i kompozytor polski Jan Ekier (uczeń prof. Drzewieckiego w Warsz. Konserw. Muz.), dziewiątą — również doskonała wirtuozka sowiecka Tatiana Goldfarb.

Dziesiątą nagrodę, wraz z dyplomem honorowym i nagrodą im. ś. p. W. Zawady dla najzaszczytniej wyróżnionego na konkursie absolwenta lub absolwentki Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina (500 zł.) dostała Olga Ilinicka; jedenasta — Pierre Maillard Berger (Francja); dwunastą—jego akompaniatorka Lelia Gousseau; trzynastą Halina Kalmanowicz (Polska); czternastą György Tagero (Węgry); piętnastą wraz ze specjalną nagrodą „pocieszenia“ dla najzaszczytniej wyróżnionych współzawodników pozaeuropejskich (300 zł.) — Japonka, kształcąca się w Paryżu, Hara Chieko; szesnastą — Colette Gaveau (Francja); siedemnastą — Zbigniew Grzybowski (Polska); osiemnastą — Jan Bereżyński (Polska); dziewiętnastą — Nina Emelianowa (Z. S. R. R.); dwudziestą Marta Blaha (Węgry) i dwudziestą pierwszą—Wiktoria Svihlikowa (Czechosłowacja)[1].

Tak więc na ogólną ilość 21 nagród trzynaście — zdobyły kobiety; z tego drugą nagrodę — szesnastolatka. Zwyciężyły po raz drugi w Warszawie — barwy Z. S. R. R., jeżeli nie liczyć zdobycia I nagrody na konkursie szopenowskim w 1932 przez emigranta rosyjskiego — Aleksandra Unińskiego.

Polacy, jak i poprzednio, zajęli miejsce trzecie i — dalsze. W porównaniu więc z ubiegłymi konkursami postępu żadnego nie da się u nas stwierdzić. Może następne pięciolecie przyniesie nowe odkrycia młodych talentów, które lepiej wytrenowane od poprzednich, otoczone większą niż dotychczas opieką i bardziej przyzwyczajone częstymi koncertami do warunków estradowych, — zdobędą nareszcie dla Polski tak dawno upragnioną pierwszą nagrodę na czwartym, w 1942 mającym się odbyć, konkursie chopinowskim w Warszawie.

MICHAŁ KONDRACKI



ROSA TAMARKINA

* Poza tym współzawodnicy, znajdujący się w punktacji na miejscach 14—28 otrzymali dyplomy honorowe. Specjalną bezimienną nagrodę dla najlepszego uczestnika Austrii otrzymała E. Waechter, a nagrodę Ambasady Włoskiej dostała Pina Pittini.

NOWE PRZEKŁADY

DUFF COOPER: *Talleyrand*. Wyd. J. Przeworskiego. Warszawa, 1937. Str. 372.

Każdy okres historyczny ma swoje obyczaje dyplomatyczne. Okres, który obecnie przeżywamy, rozpoczynający się u skłonu wielkiej wojny, ochrzczono mianem nowej dyplomacji — dyplomacji, opartej na uczestnictwie w Lidze Narodów w przeciwieństwie i odróżnieniu od okresu wieków ubiegłych, gdzie stałe porozumiewanie się ambasadorów wielkich mocarstw decydowało o obliczu politycznym Europy. Stąd epoka nasza odrzuca z niechęcią i odsyła do historycznego lamusa dawne pojęcia zamieniając je równocześnie na odpowiadające zmienionym warunkom nowe formy i nowe sposoby rządzenia. Tymczasem pamiętać trzeba, że zmysł rządzenia, który jest cząstką dyplomacji, nie może zniknąć, choćby rzuciło się go na inaczej wycieniowane i innymi barwami ożywione tło. Bo będzie chyba truizmem powtarzać, że w zawodzie tym istnieje pewna rutyna, oparta na doświadczeniach starych dyplomatów i polityków. Polityka niemiecka dziś jeszcze trzyma się wskazówek Bismarcka. Również okazuje się, że dyplomacja francuska z całym swoim nawykiem do paktowania i unikania zadrażnień w dużym stopniu nawiązuje do wzorów okresu historii francuskiej polityki, na którym swoje niezatarte znamię wycisnęła indywidualność Talleyranda a raczej Abbé Périgorda.



TALLEYRAND

Świetna książka angielskiego ministra wojny, Duff Coopera, rysująca sylwetkę Talleyranda — w jednej osobie: żonatego biskupa, zwolennika rewolucji, ministra Napoleona i współtwórcy restauracji Burbonów, — wskrzesza przed nami, w sposób bliski prawdopodobieństwa, zasady i ducha osiemnastego stulecia, wdzięk i kurtuazję starego dworu, załamującą się w pryzmacie francuskiej rewolucji, słowem wielki kompleks zjawisk.

Na tym tle z nieomylną intuicją historyczną i psychologiczną autor maluje postać Talleyranda, o ostrych rysach, z rumieńcem swoistego życia i wyrazem w oczach. Książka daleka od wagi i perspektyw fresków historycznych Kaulbacha, zapełniających muzea niemieckie. Duff Cooper odtworzył życie i dzieje człowieka, należącego do najwyższej arystokracji francuskiej, który poprzez zmienne koleje losów zachował niewzruszone maniery *ancien regime'u* i wierność wobec samego siebie i swych zasad. Pod tym względem Talleyrand był w całości człowiekiem XVIII wieku; skrupułów nie miał prawie żadnych i pogardzał nową moralnością. Bowiem, jako młody człowiek, Charles Maurice de Talleyrand Périgord zdążył jeszcze nacieszyć się *ancien regimem* — i zawsze potem utrzymywał, że, kto nie żył przed rokiem 1789, nie może ocenić rozkoszy życia. W jego ustawicznej pogoni za przyjemnościami nie przeszkadza mu myśl, że ma zostać księdzem, ani też potem szaty biskupa i stanowisko generalnego pełnomocnika kleru w Zgromadzeniu Narodowym. Kochał wiele kobiet i był przez nie kochany. Niechęć, jaką żywił do kariery kościelnej, oraz szczere przekonanie kazały mu stanąć po stronie rewolucji. I tu wchodzimy od razu w zawiły na pozór labirynt charakteru i postępowania Talleyranda. Współcześni często robili mu zarzut, że on, który porozumiewał się w pierwszych dniach rewolucji z królem, teraz przeszedł dobrowolnie na służbę rewolucji, której ideologię w całej swej karierze — przed i porewolucyjnej — wyszydzał.

Sformułowany pod adresem Talleyranda zarzut dwulicowości Duff Cooper rozwiązuje śmiało i w żarliwej chęci dotarcia do prawdy, sprowadzając całe jego postępowanie do pewnych niezmiennych cech charakteru. Zresztą, służba ojczyźnie pozostawała jego celem przez całe życie. Wiedział, że królowi, który nie podjął walki, nie pozostawała żadna nadzieja. Bo przewroty mogą być tylko stłumione siłą, lecz nie dadzą się opanować sztuczkami i wybiegami. Dlatego czuł, że tylko w kraju może wiele zdziałać. Reformy, których bronił w Autun, czekały na wykonanie. Należało tylko utrzymać w ryzach zapał reformatorów i stłumić zamieszki, a wielkie dzieło odrodzenia i odbudowy mogło dojrzeć do wspaniałego i pokojowego rozwiązania. Toteż gdy wydarzenia wymknęły się spod władzy umiarkowanych przewódców, Talleyrand opuszcza Francję i udaje się do Anglii i Ameryki.

Ta wierność wobec pewnych zasad i poglądów ostrzej zarysowuje się dopiero w bohaterskiej i dramatycznej epoce napoleońskiej. Okazuje się, że miał on wszelkie zalety właściwe ludziom wysoce inteligentnym, lecz pozbawionym heroizmu: rzadko czegoś nienawidził, nie lubił wojny i czynił wszystko, aby ożywić swobodną wymianę handlową między narodami. Jako minister spraw zagranicznych Napoleona, domagał się — bez powodzenia — polityki przymierza z Anglią i stworzenia na północy z Polski, w jej granicach przedrozbiorowych, zapory — podobnie, jak z Austrii na południu, przeciwko agresji Rosji. Tej polityki wskrzeszenia Polski żądał Talleyrand też w Wiedniu 1815 roku i w Londynie w 1830 roku. Za najlepszą jednak zarówno dla Francji, jak dla Europy uważał politykę przymierza z Anglią i Austrią. I polityka, jaką później zastosował na Kongresie, nie była nowym, doraźnym lub okolicznościowym planem. Pragnął jej przed rewolucją, walcząc u boku Mirabeau, prowadził ją za rządów feliantów i żyrondystów, z wygnania nakłaniał do niej Dantona, usiłował wznowić podczas Dyrektoriatu i podniósł jej znaczenie pokojem w Amiens w okresie Konsulatu; pamiętał o niej w Erfurcie i popierał ją przeciwko Napoleonowi w dobrych i złych dniach. Zdawał sobie sprawę, dokąd wiedzie Francję ambicja Napoleona. Chociaż nie zgadzał się z nim, nie podawał się do dymisji, lecz ustępował. „Służyłem Bonapartemu — pisał — cesarzowi, jak służyłem Bonapartemu-konsulowi. Służyłem mu wiernie, dopóki mogłem ufać, że on sam jest wiernie oddany Francji. Gdy jednak nadeszła chwila jego zgubnych poczynań, opuściłem rząd, czego mi nigdy nie wybaczył". Wiadomo, że gdy przewidział upadek Napoleona, zaczął konszachty z Burbonami i ostrzegł Aleksandra w Erfurcie w roku 1808 przed Napoleonem. Za zdradę cesarz pozbawił go urzędu. Z chwilą zaś restauracji Burbonów, której był współtwórcą, doszedł znowu do władzy. Nie utrzymał się jednak przy niej długo wobec wrogiego stosunku klerykałów i ultrarojalistów, których restauracja uczyniła znowu elementem decydującym. Z tych powodów w ciągu następnych lat pogłębiała się nieustannie przepaść pomiędzy Talleyrandem a Burbonami. Winę, co prawda, można było przypisać nie jemu; on nie zmienił swego stanowiska, podczas gdy Burboni zbliżali się stale do skrajnej prawicy, odbiegając w ten sposób od zasad, na których opierała się restauracja. Osiadł w zamku w Valençay i odgrywał rolę widza. Dopiero rząd Ludwika Filipa powołał go na wielce odpowiedzialne stanowisko ambasadora w Londynie, gdzie trzeba było człowieka o wielkim doświadczeniu politycznym i wybitnych zdolnościach dyplomatycznych, aby skłonić Anglię do uznania rządu Ludwika Filipa. Spełnił swoją misję, ocalił później Europę od wojny, towarzyszącej narodzinom Belgii, na której chrzcie rozlano więcej atramentu, niż krwi, i odszedł z widowni politycznej, dokumentując zawartym w roku 1834 przymierzem z Anglią — wierność dla swojej polityki.



TALLEYRAND

Niewielu ludzi widziało tyle, co on, zmian w ciągu życia. Urodził się za panowania Ludwika XV; umarł za czasów królowej Wiktorii. Książka Coopera o Talleyrandzie daje nam właśnie sylwetkę człowieka, który na tym olbrzymim szlaku historii zachował swój światopogląd, charakterystyczny dla liberalnej arystokracji z czasów Ludwika XVI, dzięki giętkości, filozoficznemu spokojowi i dominującej przewadze intelektu. W rozmowie był czarujący; jako stary już człowiek podbijał pruderyjne damy z owej intelektualnie podupadłej epoki: każda ulegała urokowi jego dowcipu, kultury i subtelności.

Doskonała praca Coopera jest inteligentną, dobrze zrekonstruowaną obroną Talleyranda. Podobnie wśród współczesnych złożył mu hołd Balzac w powieści *Le Père Goriot*, uznając go za człowieka, który zapobiegł rozbiorowi Francji na Kongresie Wiedeńskim, człowieka, któremu wielu monarchów zawdzięczało korony a którego obrzucano błotem.

Z zastrzeżeń, jakie budzi książka, najważniejsze jest, moim zdaniem, niedocenianie roli wpływu powstania listopadowego na rozwiązanie t. zw. kwestii belgijskiej. Obok energii i zabiegów Palmerstona i Talleyranda powstanie w Polsce w dużym stopniu salwowało kwestię belgijską, unicestwiając doszczętnie rosyjski zamiar interwencji zbrojnej. Rewolucja warszawska przyniosła ulgę dyplomacji francusko-angielskiej, która chciała unieszkodliwić Rosję na Zachodzie. Po wtóre autor nie wspomina o doniosłej misji Orłowa w Londynie i o zręcznym wykorzystywaniu przez Talleyranda sprawy polskiej w szachowaniu Anglii, skłaniającej się do porozumienia z Rosją. Zbyt bezwzględnie potępia Napoleona, odmawiając mu większych zdolności politycznych.

JAROMIR OCHĘDUSZKO

JOLÁN FÖLDES: *Ulica Kota Rybołówcy*. Str. 304. Warszawa — Lwów 1937. Książnica-Atlas.

Książka Jolány Földes to organizm, w którym płynie krew wielkich potomków spod znaku Nobla. Ale w całości tworzy ona odrębną organizację literacką, bardzo złożoną, ciekawą i oryginalną, jak wręcz odrębne jest życie czasów powojennych kształtowane przez historię z jednej, a człowieka z drugiej strony. Treść jej, wciśniętą w ciasne ramy ślepego, paryskiego zaułka, rozpiera rodząca się na froncie historia, która głośnym echem wpada w uliczkę *Chat qui Pêche*. Z drugiej strony rozpiera ją życie Barabaszów i wegetacja emigrantów. Historia narasta warstwami — miesza się z ludźmi. Echem walk z frontu odpowiada echo z magazynu madame Lucienne, kot Klarci i Janka, nostalgii Barabaszów, tęsknoty Bardichinowa, tragedii Papadakisa i wielkiej miłości Anki. Oto fabuła *Ulic·· Kota Rybołówcy*.

Gdybyśmy w tych warunkach chcieli podkreślić specjalne walory książki, trzeba było by głęboko zastanowić się nad istotą artyzmu *Ulicy*... Lecz, co nas przede wszystkim uderza, to bezpośredniość narracji. W rodzinie Barabaszów czujemy się doskonale. Tak jak czuje się każdy, kto ją poznał. Czy to pan Bardichinow, bankier rosyjski, czekający z dnia na dzień na zwycięstwo armii Denikina, by powrócić do swego pałacu w Petersburgu, czy profesor Liwas, siedzący wiecznie w swoim pokoju w nostalgicznym zamyśleniu, czy wreszcie hiszpański anarchista Alvarez, Grek Papadakis, Niemiec Günther, Włoch Menaghetti.

Plastyczne obrazy charakterów świetnie uchwyconych i zróżnicowanych, wywodzą się ze starych ale największych szkół. Földes bynajmniej nie stara się ukrywać tego. Jest w niej zacięty epos Manna z *Czarodziejskiej Góry*, nieśmiertelna dickensowska szkoła charakterów, a nade wszystko szeroki nurt skandynawskiej prozy Hamsuna.

Nad nieszczęściami węgierskiej rodziny, nad głęboką, tragiczną miłością Anki, chorobą Barabaszowej i bezrobociem Barabasza unosi się niezachwiany spokój wiary. Jest to wiara inna od złud Bardichinowa, od marzeń Katarzyny, bo też na innych wyrosła glebach, inaczej pielęgnowana. Wiara ludzka w siebie samego i wiara człowieka w powtarzalność faktów historycznych. Nic też dziwnego, że każde marzenie inaczej owocuje. Z wiary Barabaszów promieniuje ich niezachwianość, wielka łagodność i dobroć. Ona to stawia ich coraz wyżej społecznie a wraz z tym, razem z tą walką hartują się charaktery. Przechodząc od najniższego stadium bytowania ludzi prostych, bohaterów tłumu, prowadzi je autorka coraz wyżej przez wszystkie stopnie cierpienia i upokorzenia — do wielkości. I dlatego wierzymy każdej karcie książki Földes.

Bohaterzy jej nie są z papieru, nie zadziwiają nas od razu z wysokości Olimpu swoją genialnością. Najpierw pokazuje ich jako ludzi walczących z codziennością, przeciw zmiennym falom kapryśnego losu. Nadanie im nieśmiertelności i wyniesienie na Olimp do nas należy.

Poprzez codzienną narrację wypadków, przez wiarę i dobroć wrośnięte w małą rodzinę na ulicy *Chat qui Pêche*, przez wydziedziczone serca Rosjan, Greków, Hiszpanów płynie jeszcze jeden głęboki nurt. Jest to fala historii. Historia u Jolany Földes krzywdzi, degraduje, wykoleja. Nie podlegają jej Barabaszowie — rodzina. Jedyna rodzina wśród tylu emigrantów, jacy przesuwają się przez scenę powieści. Prócz Barabaszów wszyscy inni to indywidualiści. I ta rodzina rozpięta w ramach maksymalnych kultury, stanowiąca wielką drabinę, której pierwszy szczebel — Barabasz, chłop bez wykształcenia, szczytowy zaś to Janek i Klarcia — inżynier i doktór, czy to nie charakterystyczny objaw powojennych stosunków społecznych! Ta krzywa rozwoju węgierskiej rodziny jest przykładem tysiąca podobnych wypadków, a zarazem jest ich potwierdzeniem. W tym też leży międzynarodowość książki Jolâny Földes jej modny w obecnych czasach akcent społeczny.

WACŁAW IWANIUK

BASIL CAREY: *Kapitan Krystyna*. Str. 330. Warszawa 1937. Wł. Michalak i S-ka.

Jest to London w gorszym gatunku, jeden z tych, którzy są tak częstymi gośćmi pism codziennych; lektura, odpowiadająca jednemu punktowi postulatu *bawić, ucząc* — zaledwie *bawi* i to jeszcze nienadzwyczajnie.

Czytelnik znajdzie tu i zatopiony statek ze skarbem i odważną pannę, córkę wilka morskiego, który zginął zamordowany, i jej przyjaciela, później ukochanego *(biały charakter)* oraz strasznie posępnego łotra *(czarny charakter)*. Burze miotają statkiem kapitana Krystyny, a po burzy jest walka dwóch samców o odważną pannę, posępny łotr ginie w *morskiej toni*, a czysta miłość triumfuje...

Przyznać należy, że Basil Carey ma zdolność żywego prowadzenia akcji, łatwego psychologizowania, zainteresowania czytelnika — ale nie jest to powód dostateczny przyswajania go polszczyźnie.

Liczne przekłady *dzieł* Carey'a nie świadczą jeszcze o jego talencie. Nie świadczy o tym również poczytność tej czy innej książki (u nas powieści Baronowej Orczy są w bibliotekach rozchwytywane)...

HENRYK HUZIK

SZTUKA I ANTENA

„ŻONA LOTA"

Żona Lota J. E. Skiwskiego[1] była jednym z najciekawszych słuchowisk literackich, jakie w radio polskim zdarzało się słyszeć, łączącym w sposób wysoce szczęśliwy dowcip z głębszym sensem, zabawność sytuacyj i charakterów z perspektywą ogólnoludzkiego zagadnienia życiowego.

Bez obrazy pisarzy radiowych powiedzieć trzeba, że — nawet w szczęśliwszych swoich kreacjach — rzadko dają oni satysfakcję wyższym kondygnacjom władz duchowych swoich słuchaczy. Rzecz to zresztą nie dziwna, bo powtarzająca się w początkowych okresach różnych nowych rodzajów sztuki. Ich adepci tak są olśnieni nowymi możliwościami technicznymi i tak onieśmieleni zupełnym brakiem tradycji, że przez dłuższy czas nie mogą wyjść poza prymitywizm psychiczny, którego by się wstydzili w jakimkolwiek starszym rodzaju artystycznym. Pamiętamy jak długo trwał ten okres pierwotności w kinie i jak nawet wytrawni literaci, kiedy przechodzili do pisania scenariuszy filmowych, nie mogli wybrnąć z mdłego sentymentalizmu, brutalnych sensacyj i ordynarnego komizmu sytuacyjnego. Co gorsza, dorabiali do tej praktyki teorie. Jedna z nich głosiła, że w obrębie techniki kinowej nic artystycznie głębszego nie da się osiągnąć. Inna miała zabarwienie socjologiczne i zwalała wszystko na publiczność, która rzekomo bzdur tylko i nonsensów w kinie miała pragnąć. Pojawienie się prawdziwych talentów wśród pisarzy kinowych zdementowało obydwie te teorie i zrehabilitowało publiczność, i dziś wszyscy wiemy, że najlepsze filmy, jak np. Chaplina, albo René Claira, mają największe powodzenie.

Radio nie wyszło jeszcze poza swój okres pierwotny, toteż raz po raz ktoś (zwykle autor radiowy) poucza nas, że poziom słuchowisk, zwłaszcza humorystycznych, nie może, Boże uchowaj, być za wysoki, bo maluczcy od nich się odwrócą: że trzeba przez czas dłuższy posługiwać się humorem grubszym i pośledniejszym, aby masy się wychowały do smakowania w delikatnym i przednim. Wypełnia się też słuchowiska takimi efektami, jak np. rozmowa z głuchym, co słyszy tylko końcówkę i zawsze mylnie dorabia do niej początek i t. p.; a teoretycy biadają, że radio nie może swobodnie uprawiać np. humoru nieprzyzwoitości. Tymczasem publiczność nudzi się, słuchając nieporozumień z głuchymi i pijanymi; nikt też specjalnie się nie zachwyca, kiedy referent literacki ze wszystkich fraszek Kochanowskiego, jako najbardziej reprezentacyjną, recytuje tę, która pochwala twardy ogon starego kota.

Otóż Skiwski pokazał, że słuchowisko może być interesujące i zabawne i poza tymi dziedzinami, i na zgoła wysokim nawet poziomie intelektualnym. W bardzo prostej jego historyjce wchodzi w grę psychologia dziecka, zagadnienie zasad wychowania, więcej jeszcze: ogólnej postawy wobec obserwowanych zjawisk życia.

Nie wszystko w tej sztuczce równie szczęśliwe. Trochę niejasna jest przede wszystkim sama „techniczna" strona pomysłu tego młodocianego eksperymentatora, który, obsypując nauczycielkę mąką i więżąc równocześnie jej trzewiki w miękkim asfalcie, chciał powtórzyć niejako na niej historię zamienionej w słup soli żony Lota. W słuchaczu takiej sztuki budzi się dawny czytelnik Juliusza Verne'a i domaga się absolutnej dokładności. Rodzice chłopca, dla których cały eksperyment jawny jest tylko przez zaginięcie pieniędzy chłopca, są potraktowani za bardzo niejednolicie: cała sympatia i cała filozofia autora skupiona jest w ojcu (zarazem rezonerze sztuki); matce przypadła rola trochę już zanadto karykaturalnej idiotki.

Mniej już trochę grubym konturem obrysowane, a przez to i ciekawsze są postaci przyjaciół-doradców, którzy, zapatrzeni w swoje fikcje teoretyczne (każdy w inną), powtarzają w kółko swoje frazesy, a prosty irracjonalny fakt życiowy całkowicie im się wymyka.

Nie mamy tu intuicyjnej wizji artystycznej, ale inteligentną przypowieść sceniczną. Jest ona jednak bardzo teatralna, bo oświetlanie zagadnienia odbywa się nie tylko w serii dialogów, ale i w serii żywo zmieniających się sytuacyj, w ich zaś humorze pomysłowo są wyzyskane m. in. i momenty czysto radiowe (dobry efekt ironii dramatycznej w otwarciu głośnika, kiedy speaker ogłasza właśnie ukończenie koncertu; satyryczna parodia „obiektywnego" odczytu). Summa summarum: całość zarówno lekka, jak pobudzająca do myślenia. Dla mniej domyślnych słuchaczy autor wyłożył jeszcze kwintesencję i morał sztuki w obszerniejszym (cokolwiek może za obszernym) monologu ojca-rezonera.

Rzadko się jeszcze dotąd zdarza, żeby słuchowisko radiowe wiązało się mocniejszymi nićmi z całokształtem pozaradiowej twórczości autora. W *Żonie Lota* i ten wyjątkowy wypadek zachodzi. Słuchamy jej, myśląc o samym autorze i widząc w niej pewien drogowskaz na jego szlaku intelektualnym. Jest to wśród naszych pisarzy dzisiejszych jedna z ciekawszych i sympatyczniejszych postaci. Jakieś szczególne zacięcie sarmackie zjednywa nas w nim nawet wtedy, kiedy bynajmniej nie jesteśmy przekonani jego wywodami. W tym zacięciu sarmackim są i lepsze i niektóre z gorszych elementów sarmatyzmu. Do bardziej niepokojących należy jego dialektyka, zwinna bardzo, ale nadto nieraz w wirtuozerię popadająca ze szkodą elementów fundamentalnych. Widzieliśmy go zbliżającego się do różnych doktryn i odchodzącego od nich z taką fantazją i tak lekkim sercem, że o równowagę w dalszym marszu można się było obawiać. Słuchowisko *Żona Lota* należy do tych jego utworów, które nasze obawy uspokajają, dowodząc, że oprócz namiętnego dialektyka jest w nim także poszukiwacz prawdy naturalnej, pojmowanej bardzo szeroko, a więc nie tylko jako zespół elementów racjonalnych, ale i irracjonalnych. Sensem sztuki jest właśnie odrzucenie samych elementów prawdy natury, tak szeroko pojętej. Tłumacz Fontenelle'a umie etap swojej myśli wyrazić w sposób pogodny i lekki. Jest to także szczebel w historii radia, że do takich celów zaczyna służyć.

WIKTOR BORKOWSKI

[1] Premiera 4 marca, wznowienie 25 kwietnia.

O PRACY NAD SŁOWEM RADIOWYM W NIEMCZECH

Przyjechał do Polski, na zaproszenie naszych władz pedagogicznych w porozumieniu z Akademią Niemiecką w Monachium, gość z Niemiec, profesor Fryderyk Karol Roedemeyer.

Wykłada on na Uniwersytecie we Frankfurcie nad Menem. A przedmiot, który wykłada, szczególnie nas tu interesuje. Prowadzi on bowiem wykłady i ćwiczenia seminaryjne z zakresu fonetyki i radiowej kultury słowa.

Jest poza tym autorem licznych prac naukowych o estetyce mowy, o fonetyce, dykcji, o deklamacji i chórach recytacyjnych.

Poza tym wszystkim jest prof. Roedemeyer wypróbowanym przyjacielem Polski i to nie najświeższej daty. Łączyły go bliskie stosunki z artystami polskimi już od ostatnich lat wielkiej wojny, kiedy znalazłszy się w Poznaniu nawiązał bliskie kontakty z tamtejszym artystycznym ruchem awangardowym. Już wówczas ceniony był jako znakomity recytator, który to kunszt później pogłębił szeroką wiedzą teoretyczną. Teraz wygłosił w 8 miastach polskich dla germanistów naszych szkół średnich odczyty o wymowie, metodyce nauczania, o morfologii i fonetyce niemieckiej.

Pierwsze pytanie, które zadaliśmy profesorowi Roedemeyerowi brzmiało:

— *Kiedy pan profesor rozpoczął pracę naukową nad zagadnieniami słowa radiowego?*

— W pierwszych latach istnienia radia, przed rokiem 1925, pracowano u nas, jak zapewne wszędzie, nad ulepszaniem t e c h n i k i nadawczo-odbiorczej t. zw. żywego słowa. Zagadnienia nadawanego słowa i jego dźwiękowości narastały z biegiem czasu. Już w latach 1925—26 zacząłem włączać sprawy fonetyki, stylistyki i psychologii słowa radiowego — do mojej naukowej i pedagogicznej działalności na Uniwersytecie Frankfurckim. Pierwsze te kroki łączyłem od razu z doświadczeniami w Rozgłośni Frankfurckiej.

— *Czy i w innych ośrodkach zainicjowano studia w tym kierunku?*

— Tak. Prof. Graef prowadził w latach od 26 do 29 w Deutschlandsender, czyli w centralnej Rozgłośni w Berlinie—kursy „wychowania językowego". Od roku 1934 kierownictwo radiofonii niemieckiej posiada osobną instancję pielęgnowania mowy (Dienststelle „Sprachpflege") — pod kierownictwem tegoż profesora Graefa. Ta placówka opracowuje poprawną wymowę rodzimych i obcych imion własnych, opracowany materiał rozsyła do użytku, organizuje konkursy mówców radiowych i specjalnie reporterów, szkoli językowo jednostki.

— *Wiemy, panie profesorze, iż w czasie Olimpiady berlińskiej włożono wielki wysiłek w poprawną wymowę niezliczonych nazwisk zawodników z całego świata.*

— Owszem, tu praca wymienionej placówki naukowej wydała nieoceniony plon, wydrukowany już przed początkiem Olimpiady w wielkim tomie. Rozumie się, że mówienie do mikrofonu zyskuje coraz więcej uwagi także i w innych uczelniach kultury słowa i staje się coraz ważniejszym przedmiotem naukowym.

— *Proszę nam coś bliższego powiedzieć o metodach i wynikach pracy pańskiej katedry uniwersyteckiej.*

— Nazywa się to *Abteilung für Sprechkunde* — dosłownie: *Dział nauki mówienia.* Mamy tam już zebrane ogromne zapasy doświadczeń. Najważniejsze było stwierdzenie konieczności ścisłej współpracy technika — elektro-akustyka — z badaczem i nauczycielem mowy. Mam więc odpowiedniego współpracownika, znającego znakomicie techniczną dziedzinę radiofonii, nagrywania płyt i filmu dźwiękowego, obytego świetnie z zagadnieniami, które stawia „rzeźbiarz" słowa radiowego. Ponieważ Uniwersytet Frankfurcki posiada obecnie także „Seminarium filmowe" (muzyka, słowo, technika), jasnem jest, że wspólne sprawy radia i dźwiękowego filmu opracowywane są na wspólnej płaszczyźnie. Główny nacisk położyłem w mojej pracy na ustosunkowanie, zrównoważenie duchowej i przestrzennej emisji słowa".

— *Proszę nam to bliżej objaśnić.*

— Nie chodzi przecież tylko o to, aby w radio słowo dobrze słyszeć i rozumieć, ale i o to, j a k się to słowo zjawia. Weźmy jeden tylko przykład: inaczej przecież musi brzmieć słowo liturgiczne, niż przemówienie, rozmowa inaczej winna się prezentować niż mówiony wiersz i t. d. Język bowiem ż y j e według swej formy w sobie właściwej przestrzeni. Uważam, że wskazówki właściwej w y m o w y w praktyce radiowej odnoszą prędzej skutek, niż zastosowanie rezultatów s t y l i s t y c z n y c h studiów językowych. Tu trzeba ziarna czasu, aby wyrosło. Słowa się przecież n i e r o b i, słowo rośnie o r g a n i c z n i e.

Wspomniany dział „Sprachpflege" przy dyrekcji radiofonii niemieckiej dba teraz o to, aby przeprowadzono pomysłowy s y s t e m p r ó b dla wszelkich gatunków żywego słowa radiowego (np. recytacji, mówienia chórem, słuchowiska). Literatura fachowa jest scentralizowana w tym berlińskim urzędzie pod okiem prof. Graefa.

— *Jak słyszeliśmy, prowadzi pan profesor również podobny warsztat naukowy przy Akademii Niemieckiej w Monachium?*

— To się nazywa *„Zentralstelle für Sprechkunde an der Deutschen Akademie in München"*. Tam urządziłem wśród różnych działów także dział „Słowo w radio", gdzie centrala berlińska demonstruje pokazowo wszystkie godne uwagi doświadczenia z tej dziedziny. Wykresy, płyty, pokazy dźwiękowe i t. p. To daje dobry pogląd na całość nowej wiedzy.

Na zakończenie chciałbym powiedzieć, że stan i poziom słowa radiowego zależne są od stanu i poziomu języka danego narodu w ogóle. Czyli, że w zagadnieniu „słowa w mikrofonie" podstawą jest ogólna edukacja językowa narodu.

W. H.

L. ŻYCKI-MAŁACHOWSKI

Organizacja teatru włoskiego

Teatr włoski posiada zupełnie inne formy organizacyjne niż jakikolwiek teatr w Europie. Nie ma stałych scen w znaczeniu przyjętym choćby u nas, lecz istnieją towarzystwa objazdowe, przeważnie noszące nazwę swego kierownika, które dają przedstawienia w poszczególnych miastach królestwa.

Koczowniczy tryb życia podobnych towarzystw nie sprzyja eksperymentom i nowatorstwu, ani nawet usilnej i solidnie pojętej pracy reżyserskiej. Toteż teatr włoski, posiadający wspaniałe tradycje i szczycący się pochodzeniem od Plauta, w chwili obecnej stoi na poziomie raczej miernym.

Odczuwać się dawał brak jakiejś instytucji, która by skupiła wszelkie poczynania w dziedzinie sztuki dramatycznej, stając się centrem studiów i eksperymentów.

Wielki dramaturg, Luigi Pirandello, rzucił za życia projekt stworzenia „Istituto Italiano del Dramma", który to instytut miał stać się centrum prac nad teatrem.

Dotychczas bowiem wszystkie źródła do historii teatru włoskiego i klasycznego są rozrzucone po licznych uniwersytetach i bibliotekach, a życiem teatralnym Włoch opiekują się stowarzyszenia: „Corporazione dello Spettacolo" (organizacja aktorów), Dyrekcja Generalna Teatru przy Ministerstwie Prasy i Propagandy, oraz „Societa Italiana degli Autori et Editori". To ostatnie zresztą stowarzyszenie, założone przed półwiekiem przez wybitnego dramaturga, Marco Praga, zajmuje się przede wszystkim ochroną praw autorskich i zabezpieczeniem honorariów.

Posiada ono jednak najbogatszą bibliotekę teatraliów, wzbogaconą licznymi darami i zapisami, m. in. słynnymi zbiorami Cesarego Levi. Zawiera ona książki, manuskrypty, fascykuły, czasopisma i druki, a także bogaty zbiór kostiumów teatralnych z różnych epok, fotografii, pamiątek po autorach i aktorach, rzeźb i medalionów i t. p.

Po śmierci Pirandella zrealizowano jego projekt, stwarzając instytut imienia wielkiego dramaturga. „Istituto Luigi Pirandello" stawia sobie za cel badania nad historią teatru włoskiego oraz grecko-łacińskiego, a także teatru zagranicznego, a głównie związków, jakie ma lub miał ze sztuką dramatyczną włoską. Instytut im. Pirandella ufundował dwumiesięcznik: *Rivista Italiana del Dramma*, na którego czele stanął bliski przyjaciel Pirandella, Silvio d'Amico. Czasopismo to, którego pierwszy numer ukazał się w styczniu b. r., ujmuje bardzo poważnie zagadnienia teatralne. Współpracują z nim najwybitniejsi znawcy teatru we Włoszech.

Prace w dziedzinie eksperymentowania podjęła młodzież faszystowska, a raczej jej sekcja uniwersytecka, czyli G. U. F. Kółka dramatyczne G. U. F.-u starają się wypełnić lukę, jakiej z racji swej wadliwej organizacji nie są w stanie wypełnić towarzystwa teatralne.

Prócz wyżej wspomnianej *Rivista Italiana del Dramma* sprawami teatru zajmuje się miesięcznik *Scenario*. Nie ma on charakteru naukowego i jest przeznaczony dla szerszych kół publiczności. Nie ogranicza się tylko do spraw samego teatru, lecz interesuje się również i sztuką filmową, oraz teatrem radiowym. Znajdujemy w nim sporo wiadomości o teatrze zagranicznym, przy czym nie brak dobrych i źródłowych artykułów o teatrze polskim.

PRZEGLĄD PRASY

O PRAWA PISARZA POLSKIEGO W POLSKIM TEATRZE. Ważną tę i aktualną sprawę poruszył w szeregu głosów dyskusyjnych *Ilustrowany Kurier Codzienny*. Oto coraz więcej młodych autorów próbuje swych sił w dramacie i nie ma możności zobaczenia utworów na scenie. Wielkie teatry warszawskie uprawiają przeważnie wznowienia wielkiego repertuaru, wznowienia częstokroć oryginalne, ciekawe i cenne; niesłusznie jednak krzywdzą dramaturgów polskich, którzy nie mogą dojść do głosu. Nie idzie tu wcale o obronę emerytów t. zw. lekkiej komedii warszawskiej, wytrawnych dostawców standartowych sztuczydeł — ci zresztą obrony nie potrzebują; idzie o pisarzy młodych, młodych nie tylko wiekiem, wnoszących — przy nieporadności i niedojrzałości technicznej—nowe pomysły, problemy i koncepcje do teatru. Pisarze tacy i utwory takie już są; wiele np. mówiono i pisano o wystawionej w Poznaniu sztuce Wojciecha Bąka *Protest*, poruszającej żywy i doniosły problem t. zw. życia ułatwionego.

Twórczość dramatyczna w wyższym stopniu niż poetycka, powieściowa i t. d. wymaga prócz talentu wiedzy, i to wiedzy dwojakiej: dramaturgicznej oraz teatralnej. Wiedza ta stoi u nas na niskim poziomie w związku ze stanem badań literackich, krytyki etc. Postawienie jej w należyty sposób i udostępnienie początkującym autorom dramatycznym jest jednym z warunków rozwoju polskiego dramatu.

ŻYCIE LITERACKIE W 1936 ROKU. Oto kilka ciekawych uwag na ten temat Piotra Grzegorczyka: „Krzywa wzrostu odbiorców literatury nie biegnie, jak dawniej, równolegle ze wzrostem czytelnictwa, ale prześciga je znacznie wciąż rosnącą liczbą pozaksiążkowych konsumentów literatury: słuchaczów radia, widzów wszelakich widowisk, czytelników prasy... Obok radia obserwujemy wzrost prasy, nadchodzi (wzorem Zachodu), „epoka tygodników", odgrywających w życiu kulturalnym a nawet politycznym nieraz większą rolę niż dziennik eksploatowany jako przedsiębiorstwo przemysłowe, zasypujący czytelnika lawiną informacyj bez wyboru, często bez oceny... Obserwujemy w ub. roku znamienne uaktywnienie polityczne literatów, wkroczenie w wir walki, głośne manifestowanie przekonań i podniosłą apelatywność... Za najdonioślejszy jednak fakt w życiu literackim ub. roku (niestety, nie w sensie politycznym) uznać należy zmianę pisowni. Dziś dla ogromnej — jak się zdaje — większości piszących w Polsce opinia ta nie wymaga argumentacji". (*Ruch Literacki*, 1937, nr. 1).

O STYL W KRYTYCE. Kazimierz Wyka napisał dowcipną satyrę na pretensjonalny werbalizm w naszej krytyce (*Kwiaty grzechu krytyki* w n-rze 11 *Tygodnika Illustrowanego*). Parodia stylu Alfreda Łaszowskiego udała się dobrze; młody ten i zdolny krytyk niewątpliwie nie panuje nad piórem i często zdumiewająco trafne i przenikliwe uwagi gubi w mgławicy niemożliwej do zrozumienia frazeologii. Łaszowski *nadużywa* metafory i pod tym względem Wyka ma słuszność; mylna jednak i szkodliwa byłaby kampania przeciwko *zasadzie* myślenia metaforycznego. Krytyka literacka w ogólności, a szczególnie krytyka poezji nie może się obyć bez metafory; najsumienniejsza techniczna i rzeczowa analiza, ograniczona w kategoriach języka praktycznego czy naukowego, nie zdoła ująć nieuchwytnych integralnych wartości poetyckich.

RELIGIA I POEZJA. W odpowiedzi Stanisławowi Czernikowi pisze Hieronim Michalski w poznańskiej *Kulturze* (nr. 10 b. r.), idąc za Claudelem: „Chcąc przywrócić więzy między religią a poezją, trzeba przezwyciężyć epokę, która wyrugowała i zaprzepaściła wiarę w człowieka. Wiemy, że nie może być poety bez tej wiary. Jedynie wygrywając ową walkę, odkryje się zasypane źródło, z którego uderzają zarówno religia i poezja. Źródłem tym jest dusza człowieka... Poezję można pojąć jako swojego rodzaju formę religijnego wzlotu jedynie pod tym warunkiem, że jest wyrazem duszy, której podstawową rzeczywistością jest religia. Religijnym wzlotem będzie zatem poezja człowieka, który osiągnął swą pełnię, a więc odnalazł w sobie Boga — jakiekolwiek są motywy kompozycyjne jego poezji".

JUŻ TYLKO 13 DNI DZIELI NAS OD ZAMKNIĘCIA KONKURSU PIONU NA NOWELĘ

Przypominamy naszym czytelnikom, że dnia 31 b. m. o godz. 12 w poł. upływa ostateczny termin nadsyłania utworów na konkurs

Podajemy dalszy ciąg wykazu nowel nadesłanych na nasz konkurs, kwitując w ten sposób odbiór prac:

Godło „Salmo Salar" — Tytuł: Milczące wody.
Godło „18" — Tytuł: Spotkanie.
Godło „Neapol" — Tytuł: Obiad na wsi.
Godło „Kneź Łużyc" — Tytuł: Na fali wspomnień.
Godło „Spadaro" — Tytuł: Kariatyda.
Godło „Semper idem" — Tytuł: Czerwone niebezpieczeństwo.
Godło „Zobaczymy" — Tytuł: Stara fantazja — nowe cele.
Godło „Odwaga" — Tytuł: Monika.
Godło „Jon" — Tytuł: Nerwy.
Godło „Aigle" — Tytuł: Piętno.
Godło „Biała różyczka" — Tytuł: Obowiązek.
Godło „Sween" — Tytuł: Elżbieta czeka.
Godło „Dzień i noc" — Tytuł: Dniestru srebrne fale...
Godło „Jolanta" — Tytuł: Studium.
Godło „Górnik 960" — Tytuł: Konie podziemi.
Godło „Panna Irena" — Tytuł: Teoria względności czyli względność teorii.
Godło „Chruściel" — Tytuł: Reżyser.
Godło „Znicz" — Tytuł: Fragment.
Godło „Michałko" — Tytuł: Nagrodę dostać łatwo, ale...
Godło „Ołeksa Dobosz" — Tytuł: Cicho na Sokolej Połoninie.
Godło „Z tarczą" — Tytuł: Cień w mgle.
Godło „47733" — Tytuł: Ona.
Godło „Gudysz" — Tytuł: Katoni.
Godło „24 luty" — Tytuł: Kawalerzysta bierze przeszkody...
Godło „K. N." — Tytuł: Redukcja!
Godło „Krzywiec" — Tytuł: Diabeł we wsi.
Godło „Numer trzynasty" — Tytuł: Lekcja próbna.
Godło „Ohropasc" — Tytuł: Emanacje szpitalne.
Godło „Iperyt" — Tytuł: Przyjaciel pokoju.
Godło „Krew" — Tytuł: Wissa.
Godło „Trzynastka" — Tytuł: Sprawa Emila.
Godło „Jasieńczyk" — Tytuł: Droga w nieznane.
Godło „Ślepy nabój" — Tytuł: Telefon nie działa.
Godło „Alfa" — Tytuł: Sercem i piórem.
Godło „Majaki"—Tytuł: Uśmiech upiora.
Godło „Veritas vincit" — Tytuł: Tak chciał Bóg...
Godło „Szuwar" — Tytuł: Matka.
Godło „Leon-Młot" — Tytuł: Okruch.
Godło „Jan" — Tytuł: Nowoczesna sielanka.
Godło „Jan III Sobieski" — Tytuł: Podjazd.
Godło „Chcieć to móc!" — Tytuł: Ptak przelotny.
Godło „L 31" — Tytuł: Portret.
Godło „Nomen nescio" — Tytuł: Bo ja wiem, dlaczego?...
Godło „Obserwator" — Tytuł: U źródła prawdy.
Godło „Puszczyk" — Tytuł: Babka.
Godło „Smętek" — Tytuł: Piarg.
Godło „Hoc" — Tytuł: Jędruś.
Godło „Na pęknięciu świata" — Tytuł: Krzywiec.
Godło „Per aspera ad astra" — Tytuł: Jako to Jantek Pęksa Zwijac z dwiema dzieuchami naraz się zenił.
Godło „Lwowianka" — Tytuł: Przez jeden sen.
Godło „B. E. W." — Tytuł: Raz tatuś pojechał na polowanie...
Godło „Smutek" — Tytuł: Ludzie Polesia, Wasyl i Paraska.
Godło „Viros voco" — Tytuł: Franciszek i Melania.
Godło „Kora" — Tytuł: Już nie...
Godło „Zer-Zet" — Tytuł: Ku wielkim celom.
Godło „Mar" — Tytuł: Burza.
Godło „Szerszeń" — Tytuł: Grzechotki na szybie.
Godło „Osiki wielkie" — Tytuł: Imć Pan Szymon Ossowski opowiada.
Godło „Kmieć" — Tytuł: Chraść.
Godło „Lot" — Tytuł: Ostatnia spowiedź.
Godło „Emer" — Tytuł: Dwie miłości.
Godło „Fabrykant" — Tytuł: Podcięte skrzydła.
Godło „Sigma" — Tytuł: Ucieczka i powrót Andrzeja.
Godło „Veritas" — Tytuł: Pojedynek.
Godło „Śmierć koicielką" — Tytuł „Marzenie" Schumanna.
Godło „Próbny balon" — Tytuł: Jak z bajki.
Godło „Początkujący z prowincji" — Tytuł: Pod bolszewickim knutem.
Godło „Fabian" — Tytuł: Lena.
Godło „Zo..." — Tytuł: Przypadek.
Godło „Anna" — Tytuł: Miłość i zemsta Krzystofa Degiella!
Godło „Sybirak" — Tytuł: Zapłata.
Godło „El-Es-Wu. Spróbuj!" — Tytuł: Nie wiem.
Godło „Chudy literat" — Tytuł: Tragiczne zwycięstwo Andrzeja".
Godło „Wiarą naprzód" — Tytuł: Fragment o Brygidzie i Alfredzie.
Godło „Pocztylion" — Tytuł: Służba.
Godło „K. Wiery" — Tytuł: Relegowany.

KRONIKA

WYKŁADY WYBITNEGO FILOZOFA POLSKIEGO NA SORBONIE

Dnia 5 marca rozpoczął w Sorbonie cykl wykładów wybitny filozof polski zamieszkały w Paryżu, ks. dr Augustyn Jakubisiak. Wykłady te poświęcone są zagadnieniu indywidualnej przyczynowości: *Vers la Causalité individuelle.*

Ks. dr A. Jakubisiak, autor znanych dzieł filozoficznych francuskich i polskich, jest twórcą oryginalnego systemu filozoficznego.

Wykłady te rozpatrują trzy stanowiska myśli względem pojęcia przyczynowości i, co za tym idzie, wolnej woli.

Prelegent omawia stanowisko deterministyczne w filozofii, pojęcie przyczynowości w nauce, kryzys determinizmu, oraz konsekwencje filozoficzne nowych odkryć naukowych, zwłaszcza teorii kwantów. Następnie, rozpatruje trudności modnego dziś z racji odkryć fizyki kwantowej indeterminizmu, oraz bada zagadnienie przyczynowości, którą nazywa „autodeterministyczną", a która jest wynikiem założeń epistemologicznych, psychologicznych i moralnych jego systemu. Autodeterminizm czyni, zdaniem ks. Jakubisiaka, zadość i wymaganiom nauki i potrzebom umysłu, który nie zajmuje się tylko kojarzeniem, jednoczeniem i utożsamianiem danych doświadczenia, ale również, i to w pierwszym rzędzie, — rozróżnianiem.

Jedynie autodeterminizm zdoła wytłumaczyć nieciągłą, niejednolitą i różnorodną rzeczywistość — indywidualistycznie interpretowanym prawem przyczynowości.

WIECZORY TEATRALNE W KATOWICACH

W stolicy Śląska zorganizowano wieczory dyskusyjne, poświęcone sprawom teatru. Odbywają się one w sali Rady Miejskiej m. Katowic.

Ostatnio tematem takiego wieczoru, drugiego z rzędu, było wystawienie *Nieboskiej Komedii* w katowickim teatrze im. Wyspiańskiego.

POLSKA ZBROJNA W KULTURĘ

Pod takim tytułem ukazywać się ma w każdą sobotę dodatek literacko-artystyczny dziennika *Polska Zbrojna*. Dodatek poświęcony będzie zagadnieniom kultury narodowej, jej dorobkowi, roli i zadaniom. Dodatek ów będzie zamieszczał także oryginalne utwory literackie (wiersze i proza). Pierwszy dodatek ukaże się w sobotę 27 b. m.

WYSTAWA MAI BEREZOWSKIEJ

Ta utalentowana artystka po powrocie zza granicy wystawiła dużą ilość swych prac malarskich i graficznych w salonie Garlińskiego przy ulicy Mazowieckiej w Warszawie. Charakter prac najlepiej określa fakt, że gdy w czasie pobytu we Francji artystka wykonała szereg prac ilustracyjnych dla czasopism tamtejszych, pasowały one niezwykle do „klimatu" owych czasopism. Francuski smak w najlepszym tego słowa znaczeniu, oto określenie, które charakteryzuje tę lekką sztukę bez reszty.

DRZEWORYT JAPOŃSKI W WARSZAWIE

W poselstwie japońskim przy ulicy Pierackiego 10 wystawiono około 450 plansz drzeworytów z zakresu realistycznej sztuki rodzajowej. Naturalnie, nie należy sobie tego wyobrażać po europejsku. Drzeworyt japoński zawsze jest bardzo daleko idącą stylizacją.

Wystawa objęła zarówno wizerunki kobiece, jak pejzaż, zarówno sztukę dawną jak i współczesną. Są na niej reprezentowani także artyści japońscy, którzy mają za sobą studia w Paryżu. Całość stanowi jeden z najciekawszych pokazów plastycznych w stolicy.

Odpowiedzi od Redakcji

Panu S. S. w Warszawie. Redaktorowie działu *Sztuka i Antena* nie reflektują na druk Pańskiego felietonu *Radio w szkole.*

Pani L. Gr. w Horodle. Dziękujemy za słowa uznania. Powieść Malewskiej już się ukazała nakładem Książnicy-Atlas i omówiona będzie w najbliższych numerach naszego pisma.

Panu R. R. w Grodnie. Adres Czesława Miłosza: Warszawa, Akademicka 3, u pp. Kotarbińskich.

Pani K. L. Panu R. Ś. Panu K. Sz. w Warszawie. Tak. Sprawy konkursu tak właśnie się przedstawiają, jak to Państwo piszą.

Panu St. T. w Wojsławicach. Wiersze otrzymaliśmy i wydrukujemy jeden z nich, ale musi Pan poczekać. Teka z wierszami jest obficie zaopatrzona.

Panu prof. W. H. w Lublinie, Śl. Bibl. Publ. w Katowicach. Spis rzeczy za rok 1936 dołączony będzie do 13-go numeru *Pionu.*

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., zagranicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty – 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz** — Wydawca: Towarzystwo Kultury i Oświaty

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.